głos plastyków

CZASOPISMO ILUSTROWANE POŚWIĘCONE SZTUCE PLASTYCZNEJ

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO
POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE
ROCZNIK VI CZERWIEC 1938

I

PÓŁROCZE I. ROCZNIK VI KRAKÓW CZERWIEC 1938

głos plastyków

CZASOPISMO ILUSTROWANE POŚWIĘCONE SZTUCE PLASTYCZNEJ



A. Gierymski *Ulica wieczorem 1885 (ołówek)*

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE

GŁOS PLASTYKÓW

Adres Redakcji i Administracji: Kraków, „Dom Plastyków", ul. Łobzowska 3, tel. nr 117-08, konto czekowe nr 415.328
Prenumerata roczna (12 nrów) wraz z przes. poczt. 7 zł
Prenumerata roczna za granicą 70 franków francuskich.
Przesyłka poza ryczałtem wynosi za numer pojedynczy 25 gr., za numer zbiorowy 50 gr.
Ogłoszenia: 1 milimetr na szerokość szpalty 60 groszy

Głos Plastyków — Revue Artistique, rédigée et editée par l'Association Professionnelle des Artistes Polonais

Redaction et Administration: Cracovie, ul. Łobzowska 3 Pologne

Prix d'abonnements: un an (12 numéros) 70 fr. fr.

TREŚĆ NUMERU

SOMMAIRE



ALEKSANDER GIERYMSKI *«TRĄBKI» (olej) 1884*

(Muzeum Narodowe w Krakowie)

JERZY STEMPOWSKI

GRANICZNE PUNKTY SZTUKI U NATURALISTÓW

Bardzo rzadko zdarza się, aby jakaś teoria czy recepta artystyczna zeszła ze sceny na skutek frontowego ataku krytyki, przez przeprowadzenie analizy danej formuły i wykazanie jej błędów. Pewien amerykański krytyk opisał to zjawisko w sposób następujący: gdy się jakaś formuła opatrzy, mówi się jej po prostu good bye, i więcej o niej nie ma mowy.

Te rozlegające się co kilkadziesiąt lat «dowidzenia» stanowią niby niewidzialny kręgosłup historii sztuki, a zwłaszcza historii literackiej.

W ten sposób, bez większych ceremonii, blisko 50 lat temu pożegnano się z naturalizmem. Z symbolizmem, spadkobiercą naturalizmu, wielka publiczność pożegnała się tak lekko, że historycy nie zdążyli nawet zanotować daty tego faktu.

Gdy jednak spojrzymy dziś wstecz, spostrzeżemy, że zwłaszcza dla prozy artystycznej naturalizm odegrał rolę trzęsienia ziemi, od którego liczy się nowy okres czasów. Stworzony został nowy poziom wymagań, wskutek czego znaczna część tzw. literatury zeszła pod stół i przestała być przedmiotem konwersacji. Powieść naturalistyczna obiegła cały świat, nawet kraje najmniej na pozór przygotowane do przyswojenia sobie tego zjawiska, tworząc wszędzie rodzaj uniwersalnego języka sztuki, jaki posiadały sztuki plastyczne, ale jakiego od czasów Odrodzenia, a może nawet od czasów jeszcze dawniejszych, brakowało literaturze.

Zjawisko artystyczne tak wielkiej doniosłości nie znika — jak duch — od znaku krzyża świętego. Samo już złożenie go, chociażby na pewien czas, do lamusa — wymagać może wytężonego wysiłku paru pokoleń. Aby wyrwać się z pod gniotącego autorytetu wielkiej szkoły, następne pokolenia wywiesiły sztandar antinaturalistyczny. Apostołowie modernizmu i dziś jeszcze chętnie występują przeciw naturalizmowi, jakkolwiek z powodu odległości czasów mało kto już pamięta, o co chodzi. Możnaby wciąż jeszcze mówić o zależności negatywnej modernistów od naturalizmu.



ALEKSANDER GIERYMSKI *GRA W MORA (olej) 1874*
(Muzeum Narodowe w Warszawie)

Ale i modernizm antinaturalistyczny utracił już dawno urok młodości. Jest on niejako po srebrnym weselu ze sztuką; przyszedł nań okres wspomnień, pamiętników, inwentaryzacji. Dla osób czterdziestoletnich modernizm jest sztuką ich młodości, dla młodszych o parę lat — sztuką starszego pokolenia.

Przypominamy tu ten kawałek niedawnej historii w celu objaśnienia, w jaki sposób dokoła naturalizmu wytworzyła się i wciąż jeszcze istnieje tak gruba warstwa pokrytych kurzem słów, pojęć i formuł, zrodzonych z gorączki manifestów, z zapału polemik, z pośpiechu felietonistów. «Naśladowanie natury», «szkoła dokumentu ludzkiego», «metoda eksperymentalna», «dalszy ciąg fizjologii», «sędzia śledczy namiętności», «republika będzie naturalistyczna», — wszystkie te formuły powtarzane od pół wieku zostały wyłapane w przypadkowych enuncjacjach naturalistów, przede wszystkim zaś niestrudzonego Zoli, przez polemistów, chcących zawiązać walkę dokoła tych na pozór prostych, w istocie zaś dość niepewnych sformułowań. Atmosfera walki utrzymywała się niemal do dnia dzisiejszego dzięki antinaturalistycznemu katzenjammerowi, szarpiącemu już od przeszło ćwierć wieku nerwy modernistów. Dziś dopiero, po wygaśnięciu aktualności wszelkich polemik na ten temat, nadszedł czas odrzucenia utartych formuł porastających jak mech pamięć naturalizmu i przyjrzenia się na nowo temu imponującemu zjawisku, przede wszystkim zaś dziełom sztuki pozostawionym przez naturalistów.

Jak niebezpieczne w tej dziedzinie i pełne zasadzek są drogi utarte, o tym świadczyć może już to, że z pism wybitniejszych przedstawicieli «szkoły» uważny czytelnik potrafi wynotować sporo aforyzmów, zaprzeczających bardzo wszystkiemu, co na ogół przyjęto myśleć o naturalizmie.

Tak więc np. w 1857, w roku ukazania się Pani Bovary, bracia Goncourt notują w swym dzienniku: Teofil Gautier... z lubością powtarza wciąż zdanie «z formy rodzi się idea», które powiedział mu dziś z rana Flaubert. Zdanie to uważa za najwyższą formułę całej szkoły»...

W 1891 Jules Huret obszedł żyjących jeszcze naturalistów, pytając, czy i oni również uważają naturalizm za umarły. Edmond de Goncourt zgodził się łatwo z tym zdaniem: «To nam wreszcie pozwoli skończyć z etykietą «naturalistów», którą, trochę mimo naszej woli, przyklejono do naszych kapeluszów». Zola nie dawał za wygraną: «Co proponują nam na miejsce naturalizmu? Symbolizm? Jeżeli znajdę dość czasu, sam zrobię to, co chcą zrobić symboliści».

Albo taki fragment dyskusji między Zolą i jego uczniami, Huysmansem i Céardem, zanotowany w 1882 przez Goncourta: «Życie autentyczne (la vie vécue), zawołał Zola, myślicie, że to jest konieczne?... wiem, że tego wymaga chwilowa moda, której sami jesteśmy trochę winni. ale książki innych czasów doskonale się bez tego obchodziły... Nie, nie, to nie jest wcale tak niezbędne, jak się o tym mówi».

Albo wreszcie rozmowa między Flaubertem, Daudetem, Zolą i Goncourtem z 1876 o tym, czy można zrobić powieść z historii anegdotycznej Drugiego Cesarstwa. Flaubert sądzi, że z materiału tego niepodobna zrobić powieści, «ponieważ wprzód trzebaby znaleźć formę i sposób posługiwania się nim».

Z tych kilku mało ortodoksalnych cytatów widzimy, że naturalizm nie jest wcale tak dobrze znany, jak się to na ogół przypuszcza, i że bliższe zapoznanie się z nim może ukrywać w sobie niejedną niespodziankę.

Jak to się zdarza w chwilach najbardziej intensywnego życia sztuki, w okresie naturalizmu granice sztuki uległy pewnemu przesunięciu. Sztuka objęła w posiadanie pewne dziedziny życia, zastrzeżone uprzednio dla innych dyscyplin. Nie pretendując do wyczerpania ani istotnego wyjaśnienia sprawy, pragnęliśmy tu zwrócić uwagę na niektóre z tych punktów granicznych, dziś opuszczonych, ale będących świadectwem wielkich ambicyj i sławnej przeszłości sztuki w okresie naturalizmu.

* * *

Gdy naturaliści ukazali się światu na imponujących jeszcze gruzach szkoły romantycznej, między mistrzami starszego i młodszego pokolenia zawiązały się dyskusje, posiadające i dziś jeszcze pewną aktualność, zwłaszcza gdy przypomnimy sobie niedawne debaty dookoła sztuki społecznej i proletariackiej, dookoła tzw. realizmu socjalistycznego i innych zjawisk literackich dwu ostatnich dziesiątków lat.

W książce Alfreda Barbou o Wiktorze Hugo znajdujemy następujące fragmenty rozmowy autora ze starym mistrzem szkoły romantycznej na temat Assomoir'u Zoli.

Kiedy Barbou zwrócił uwagę na chwalebne intencje Zoli, przedstawiającego w swej książce zgubne skutki pijaństwa, Hugo odpowiedział:

— Wszystko to prawda, niemniej jednak książka jest zła. Ukazuje ona, jakgdyby lubując się w nich, ohydne rany nędzy i upadku, w jaki strącony został człowiek ubogi. Klasy wrogie ludowi nie mogą dość nasycić się tym widokiem. Oto, jacy oni są wszyscy, mówią, i to one właśnie zrobiły powodzenie tej książki... Są obrazy, których nie należy pokazywać. Niech mi nikt nie mówi, że wszystko to jest prawda, że tak właśnie się dzieje. Wiem o tym doskonale; sam schodziłem do wszystkich tych mizeryj, ale nie chcę, aby robiono z nich widowisko. Nie macie na to prawa; nie macie prawa obnażania nieszczęścia — vous n'avez pas le droit de nudité sur le malheur».

Po tym wspaniałym aforyzmie, pisze Barbou, poeta, wiedząc doskonale, że powieściopisarze naturaliści powoływali się nieraz na śmiałe stronice Nędzników, dodał:

— Nie obawiałem się pokazać bólu i wstydu w Nędznikach. Wziąłem za bohaterów przestępcę i ladacznicę, ale książkę tę pisałem, myśląc nieustannie o podniesieniu ich z upadku. Nie zapomniałem o tym ani na jedną chwilę. Wnikałem w nędzę człowieka z chęcią niesienia ulgi, leczenia. Robiłem to jako moralista, jako lekarz, ale nie chcę, aby wciskali się tam ludzie obojętni lub tylko ciekawi, bo na to nie mają prawa».

Rozmowa ta, w której widzimy, jak autora Germinalu i J'accuse zajmuje stanowisko «sztuka dla sztuki», podczas gdy szef szkoły romantycznej okopuje się w warownej pozycji społecznej, nie jest wcale żartem historycznym. Pomimo Stendhala, pomimo fantastycznych powieści romantyków niemieckich, nawet w drugiej połowie XIX wieku powieść nie zerwała jeszcze więzów łączących ją tradycyjnie z rodzajem kaznodziejskim i z moralistami. Wzięcie w posiadanie powieści przez sztukę czystą odbyło się dopiero w utworach grupy pisarzy obejmującej Flauberta, Goncourtów, Zolę, Maupassanta i Huysmansa.

To rozszerzenie strefy zjawisk artystycznych i przesunięcie granic sztuki w głąb literatury zdaje się wiązać ze specyficzną dla tego okresu czasu symbiozą literatury ze sztukami plastycznymi. Nigdy bodaj te dwa wielkie odłamy sztuki nie były sobie tak bliskie, jak w połowie ubiegłego stulecia we Francji. Dwa nazwiska znaczą pierwszy etap tego zbliżenia, poprzedzający na długie lata początki naturalizmu: Baudelaire i Aloisius Bertrand. Pierwsze z nich jest dostatecznie znane; wszyscy pamiętają jego wierszowaną historię malarstwa Les phares. Mniej znane dziś jest nazwisko Aloisiusa Bertranda i jego książka Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Niewielka ta książeczka, licząca zaledwie sto kilkadziesiąt stronic małego formatu, burzy zuchwale wszystkie próby uporządkowania historii literatury według pokoleń lub środowisk. W najlepszych czasach Balzaca i Suego, w obliczu rozlewającej się szeroko powieści freskowej, Bertrand, sam jeden przeciw wszystkim, pisze w Paryżu nowele, z których najdłuższa liczy całe trzy stronice. Jego mała książeczka, wydana w 1836, wywarła ogromny wpływ i skierowała na nowe tory prozę artystyczną. Cała przenikniona wspomnieniami wielkiego malarstwa, książeczka Bertranda stanowi jakgdyby jeden ze skrajnych punktów, osiągniętych przez wpływy malarstwa na literaturę.

Następne pokolenie literackie, liczące w swych szeregach twórców naturalizmu, wzrastało już pod silnymi wpływami sztuk plastycznych. Edmond de Goncourt dzieli swój czas między literaturę i plastykę; wielki zbieracz sztychów i rysunków, znawca sztuki XVIII wieku, popularyzator sztuki Dalekiego Wschodu we Francji — porusza się z równą swobodą w żywiole literackim i plastycznym. Bliższe stosunki łączące Zolę z impresjonistami są dostatecznie znane. Niedawno widzieliśmy w Polsce piękny portret Zoli pędzla Maneta; w L'oeuvre i w Mes haines Zoli znajdujemy literacki oddźwięk tych stosunków. Związki łączące z malarstwem J. K. Huysmansa, potomka Huysmansa z Malines, pejzażysty z XVII wieku, są niejako dziedziczne. Huysmans pisał sporo o malarzach dawnych i współczesnych. Wpływ impresjonistów na styl Huysmansa i na jego słownictwo był rozważany przez krytykę. Spośród wielkich pisarzy tego okresu najmniej związany z malarstwem wydaje się Flaubert, pisarz o wyobraźni słuchowej.

Naturalizm francuski jest jednym z okresów największych wpływów sztuk plastycznych na literaturę. Oczywiście nie mamy tu na myśli tylko przenikania do książek słownictwa pracowni malarskich lub opisów natury wzorowanych na pro-



ALEKSANDER GIERYMSKI *«TRĄBKI» (szkic olejny) 1883*
(wł. dyr. Zagrodzcy, Warszawa)



A. GIERYMSKI *BABA II. (olej) ok. 1900*
(Muzeum Narodowe w Krakowie)

cederach plastyków. Naturaliści przenieśli z malarstwa do literatury rzecz, być może, znacznie ważniejszą, a mianowicie pojęcia o autonomicznej wartości artystycznej dzieła sztuki, które wbrew pozorom, nie były zbyt mocno ugruntowane w literaturze.

* * *

Odrzucanie sztuki imaginacyjnej, podnoszenie znaczenia dokumentacji i obserwacji posiadały pewien urok nowości w okresie starzenia się szkoły romantycznej. Patrząc dziś ze znacznego już oddalenia, widzimy te rysy naturalizmu w nieco innym świetle. Spostrzegamy przede wszystkim, że nie na tym polegała nowość i odrębność tej grupy pisarzy. Cóż bowiem powiedzielibyśmy np. o De Foem, u którego charakter dokumentarny powieści, rzetelność obserwacji, opowiadanie idące krok za krokiem za rzeczywistym biegiem wypadków nie były przypadkowym kaprysem, ale przemyślaną metodą wielkiego pisarza, którego sława nie przestała wzrastać od przeszło dwustu lat? «Szkoła dokumentu ludzkiego», jak nazywali naturalizm Edmond de Concourt i Zola, byłaby więc odkryciem liczącym półtorasta lat wieku.

Wystarczy porzucić literaturę manifestów i polemik, a także zbudowaną na niej w znacznej mierze historię literatury, i zwrócić się do samych dzieł naturalistów, aby przekonać się, że «dokumentarność» ich była ściśle selektywna, oparta na charakterystycznym dla całej szkoły wyborze opisywanych środowisk.

Wybór ten zastanawia już w samych początkach naturalizmu, u pierwszego mistrza szkoły. Flaubert, syn znanego lekarza, za temat swej pierwszej wielkiej powieści wziął życie żony f e l c z e r a w małym miasteczku. Będąc człowiekiem dość samotnym, znoszącym zaledwie towarzystwo kilku najwybitniejszych artystów, w następnych powieściach Flaubert opisuje niższe kondygnacje bohemy artystycznej lub środowisko drobnych emerytów.

Jeszcze bardziej charakterystyczny jest wybór materiału u drugiego chronologicznie mistrza naturalizmu, u Edmunda de Goncourt, pochodzącego z zamożnej, ziemiańskiej, szlacheckiej rodziny, człowieka o poglądach konserwatywnych, stałego gościa salonów księżniczki Matyldy, pogodzonego z Drugim Cesarstwem i mocno konserwatywną w swych początkach Trzecią Republiką. Materiał do swych powieści Goncourt brał z najgłębszych nizin społecznych, ze środowisk, które nawet jego służąca Pelagia uważała za kompromitujące. W końcu 1871 Goncourt notuje w swym dzienniku: «Kompozycja, infabulacja, pisanie powieści — bardzo to piękne! Ale jak trudno, jak ciężko jest pełnić rzemiosło policjanta czy szpicla, aby zebrać — najczęściej w środowiskach odrażających — prawdę prawdziwą, z której robią się powieści współczesne. Ale dlaczego, możnaby zapytać, wybierać właśnie te środowiska? Dlatego że właśnie w nizinach, gdzie kończy się cywilizacja, zachowuje się prawdziwy charakter rzeczy, osób, języka, wszystkiego, dlatego że malarz ma tysiąc razy więcej szans zrobienia obrazu mającego jakiś s t y l z zabłoconej ulicznicy z ulicy Saint-Honoré, niż z damy z półświatka... I dlaczego jeszcze? Być może także dlatego, że jestem literatem dobrze urodzonym, i że lud — albo kanalia, jeżeli państwo wolą — ma dla mnie urok mieszkańców lądów nieznanych, dotąd nieodkrytych, urok rzeczy egzotycznych, których podróżnicy, za cenę tysiąca udręczeń, jadą szukać w odległych krajach».

Po dwu pierwszych mistrzach Zola odziedziczył już ustaloną tradycję. Kiedy Huysmans i Céard zarzucają mu ostrożnie jednostronność jego materiału, mistrz odpowiada im: «Pozwólcie zapytać, czego salon może nauczyć o życiu? Niczego... W Medan mam 25 robotników, którzy mogą mnie nauczyć sto razy więcej».

Tradycja ta biegnie przez cały okres naturalizmu aż do Descavesa, który w swej sławnej powieści opracował środowisko podoficerów, z powodu zapewne niepopularności, jaką cieszyły się wówczas koszary. «Francuzi biegną na pola bitew, ale uciekają z kasarni», mawiano. Od M a d a m e B o v a r y (1857) do L e s s o u s - o f f s (1889) powieść naturalistyczna przeszukuje systematycznie wszystkie zakątki nizin i głębin społecznych.

Edmund de Goncourt upraszcza, być może, nazbyt sprawę pisząc o egzotyzmie ludu. Aby ująć to zjawisko w całej jego



A. GIERYMSKI *POMARAŃCZARKA (olej) 1880*
(wł. dyr. Zagrodzcy, Warszawa)



ALEKSANDER GIERYMSKI *KRAJOBRAZ Z KRZESZOWIC*

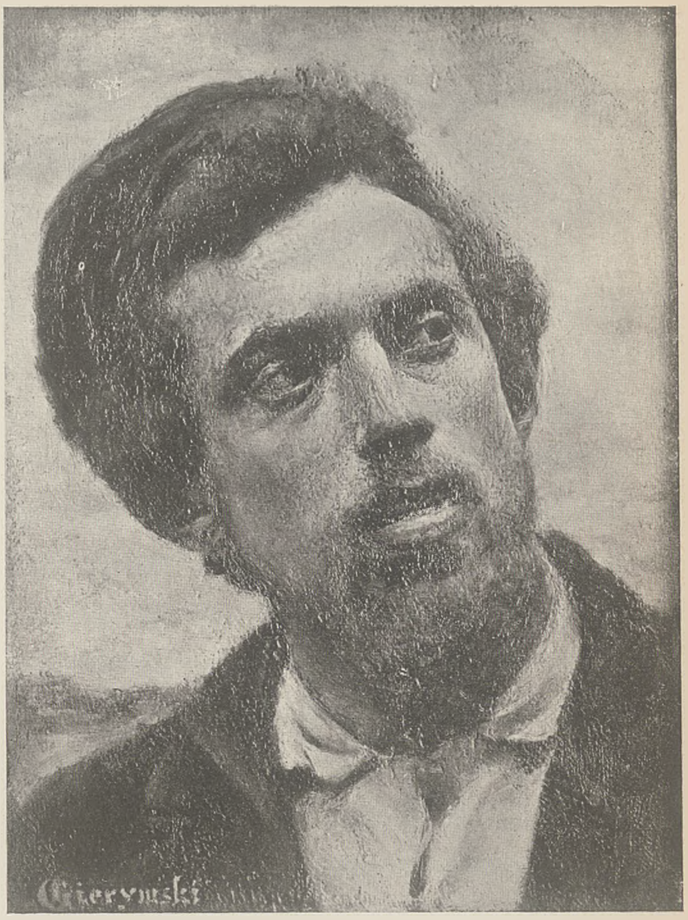
(wł. Dyr. Leon Holzer w Krakowie)

ówczesnej rozpiętości, należałoby wziąć pod uwagę, że w tym samym czasie kiedy Goncourt dokoła koszar i domów publicznych zbierał materiały do La fille Elisa, Tołstoj przygotowywał swój exodus do Jasnej Polany, a Korolenko, jadąc na daleką północ na zesłanie, w podniosłym nastroju notował, że władze carskie mimo woli pomogły mu spełnić jego najpiękniejsze marzenie o rzetelnym zbliżeniu się do ludu.

Nie wchodząc w bardziej ogólne aspekty tej sprawy, wypada zaznaczyć, że w wyborze materiału naturaliści szli za dobrymi tradycjami artystycznymi, za Murillem malującym ówczesnych «bezprizornych», za Ribeirą malującym portrety chłopów, żebraków i bandytów, za malarstwem holenderskim. Późniejsze pokolenia, wychowane przez nazarenistów, z przerażeniem patrzyły na pozbawione wszelkiego sentymentalizmu płótna Ribeiry. Okrutnik! Sadysta! Komentatorzy stworzyli całe legendy dla złagodzenia gorszącego szoku, jakiego przed płótnami Spagnoletta doznawali dobrzy obywatele. W podobny sposób czytelnicy Walter Scotta i nawet Balzaka ze zgrozą potępiali, jako niemoralne, powieści Flauberta i Goncourtów. I dziś jeszcze uczony niemiecki profesor wykładający modną Literaturwissenschaft, na próżno starając się wytłumaczyć wybór materiału u naturalistów, pisze zniechęcony: «U naturalistów nędza działa jedynie jako materiał, tj. nie poetycznie, jakkolwiek pisarze ci wyobrażają sobie, że oddali niesłychaną usługę literaturze..., wprowadzając do niej ten rodzaj obserwacyj; są oni jak gałganiarze, dla których szmaty mają wartość jako takie. U Dostojewskiego natomiast nędza działa poetycznie, bo...». Dość okrężną drogą uczony profesor doszedł do stanowiska, które podzieliłby zapewne Wiktor Hugo, prokurator żądający konfiskaty Pani Bovary i znaczna część publiczności, śmiejącej się na wystawach pierwszych impresjonistów. Porozumienie było niełatwe, ponieważ naturaliści posiadali nieco inne od tamtych wszystkich pojęcie o doniosłości sztuki i jej miejscu w hierarchii rzeczy.

* * *

Na pozór zdawałoby się, że artyści odwracający się od sztuki imaginacyjnej i szukający oparcia w dokumentacji,



A. GIERYMSKI GŁOWA ŻYDA (olej) ok. 1885
(wł. Gustaw Wertheim, Warszawa)



A. GIERYMSKI POMARAŃCZARKA (olej) 1881
(Muzeum Śląskie w Katowicach)

w materiale obserwacyjnym powinni patrzeć z ufnością i pogodą, a przynajmniej ze znaczną dozą zdrowej tolerancji, na otaczający ich świat doświadczalny, który miał im dostarczyć ich tworzywa.

Przypuszczenie takie dziwnie mało pasuje do naturalistów. Wśród artystów było zawsze dużo osób nerwowych i wrażliwych, trudno jednak znaleźć grupę ludzi reagujących bardziej boleśnie od naturalistów na kontakt ze światem, w którym sądzono było im żyć. W całej szkole panuje pod tym względem osobliwa jednostajność temperamentów. Już sama historia anegdotyczna mówi o tym nie mało.

Flaubert, uciekający od ludzi i zamknięty nieruchomo w swym gabinecie pod Rouen, kończy życie podczas pisania książki, którą na próżno już drugie pokolenie historyków literatury usiłuje przemilczeć lub wynieść w zręcznych piruetach do lamusa, a która od pół wieku, niby trąba Sądu Ostatecznego głosi zagładę i nicość naszej cywilizacji.

Bracia Goncourt w takich słowach opisują młodego Zolę, zaczynającego właśnie zdobywać zasłużoną sławę: «Uderzająca w nim jest jego chorobliwość, bolesność, arcy-nerwowość, sprawiająca chwilami wrażenie, że mamy przed sobą to melancholijną to protestującą ofiarę choroby serca. Jest to ogółem biorąc, człowiek niespokojny, trwożny, głęboki, skomplikowany, nieuchwytny i trudny do odcyfrowania».

J. K. Huysmans, od Folantina opuszczonego przez apetyt do Durtala porzuconego przez Boga, w powieściach swych zebrał całą encyklopedię stanów dyskomfortu i niełaski.

Samobójstwo Maupassanta, podrzynającego sobie gardło brzytwą w Cannes, jest jak błyskawica oświetlająca ponurym blaskiem całą powagę jego literackiego przedsięwzięcia.

Ale tortury choroby umysłowej, która zgubiła Maupassanta, wydają się błahe, kiedy skonfrontujemy je ze smutkiem jego książek, zaczynając od wczesnych już, jak Une Vie. Jak Midas obracający wszystko w złoto, tak Maupassant każdy wycinek obserwowanej rzeczywistości zdaje się rozkładać na charakterystyczne dla jego techniki drobne, zazębiające się sceny, i, w miarę narastania nowych tomów nowel i powieści,



ALEKSANDER GIERYMSKI *PRZYSTAŃ NA SOLCU (olej) 1883*
(wł. mec. Tad. Kraushar, Warszawa)



A. GIERYMSKI *POMARAŃCZARKA (olej) 1880*
(wł. hr. Sobańska, Warszawa)

czujemy jak wzrasta niezadowolenie i niepokój autora, jak zbliża się fatalna chwila samobójstwa. Flaubert, obracający swym piórem w popiół wszystkie sprawy ludzkie, wcześnie odróżnił w rumianym i beztroskim urzędniku Ministerstwa Marynarki pisarza, który odziedziczy po nim jego okrutny talent.

Stosunek nieżyczliwy, krytyczny do opisywanych osób i środowisk, głęboki smutek rodzący się z zetknięcia autora z jego materiałem obserwacyjnym, są właściwościami bardzo charakterystycznymi dla naturalizmu. Ze szkoły naturalistycznej rozszedł się na całą literaturę ów krytycyzm i smutek — mania critica e pessimismo nostalgico, jak mówił Marinetti — przeciw którym w początku obecnego stulecia wystąpili nowatorzy.

Dziś, kiedy patrzymy na ten okres literatury już z pewnego oddalenia, uderza nas jego charakter ascetyczny. Naturaliści odrzucają świat, znoszą go zaledwie z wielkim wysiłkiem, lubują się w ostatecznościach, w przebywaniu na punktach granicznych, na których sprawy ludzkie się kończą i dalej nic nie ma. Z dzieł ich możnaby spisać cały system specyficznej eschatologii, nauki o rzeczach ostatecznych. Sam Bouvard et Pécuchet dostarcza pod tym względem bogatego materiału do rozważań. Sztuka naturalistów jest zakochana w nicości i śmierci jak sztuka wieków średnich, którą Edmund de Goncourt nazywa l'art amoureux du néant, l'art galantin de la mort.

Te spostrzeżenia prowadzą nas do najdalej wysuniętego z punktów granicznych sztuki naturalistów.

Mówiliśmy już o ich negatywnym ustosunkowaniu się do świata zewnętrznego. Wybór materiału podkreślał jeszcze ich stosunek ascetyczny do świata. Jak, mimo tego, naturaliści posługują się tworzywem dokumentarnym?

Niezwykle pouczający pod tym względem jest wydany niedawno przez Championa tekst trzech kolejnych wersyj Pani Bovary. Pierwsza wersja jest dziełem «sędziego śledczego namiętności» jak mówił Zola. Jest to biografia totalna Emmy Bovary, idąca za nią krok za krokiem, nie opuszczająca żadnego szczegółu. Wersja następna jest skrótem pierwszej, wreszcie trzecia odmiana jest znanym tekstem definitywnym powieści.

Kiedy się przyjrzymy uważnie tej uporczywej pracy wielkiego artysty, spostrzegamy, że nie ma ona właściwie nic wspólnego z «naturalizmem», w tym sensie, że nie prowadzi do dokładnego przedstawienia danego wycinka rzeczywistości. Ta część pracy zawarta jest w pierwszej wersji. Następne wersje są różnymi stadiami procesu zupełnie innego, mianowicie



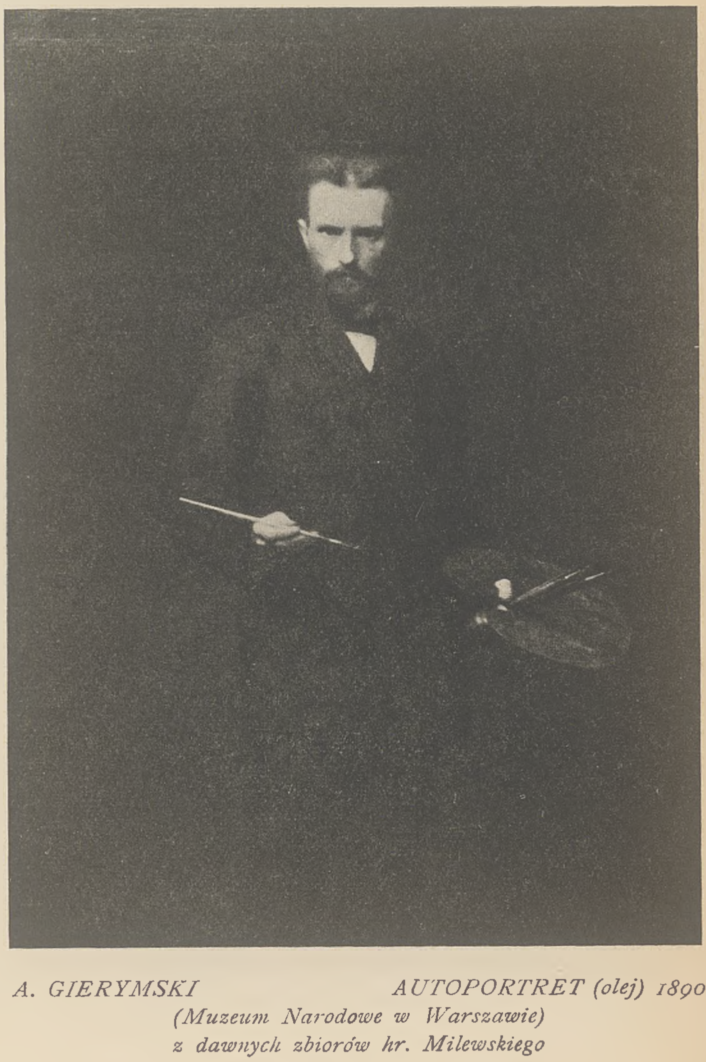
ALEKSANDER GIERYMSKI *TARAS PAŁACU W ŁAZIENKACH*
(Muzeum Narodowe, Warszawa)

uporczywego, dokładnego, demarkowania pierwowzoru, przenoszenia go na inny plan, nadania mu sensu zupełnie innego od pierwowzoru dokumentarnego. Przedsięwzięcie to przypomina magiczną operację transmutacji elementów, próbę zrobienia złota z ołowiu. Jeżeli operacja ta się nie uda, jeżeli «najczęściej odrażający», jak pisze Goncourt, materiał nie da się zmienić w dzieło sztuki, wówczas nie ma ocalenia w postawie ascetycznej. Tu dopiero spostrzegamy całą doniosłość zagadnienia artystycznego dla samych naturalistów. Prac w rodzaju flaubertowskich, obliczonych na dziesiątki lat, nie podejmuje się dla błahych powodów. Zmaganie się z materiałem, badanie jego oporu włókno za włóknem, słowo za słowem, poszukiwanie wciąż nowych narzędzi, nowych form pozwalających skruszyć oporne części materiału, kontentowanie się częściowym wynikiem, długie czekanie na nieuchwytny moment szczęśliwej inwencji dla ostatecznego zakończenia transmutacji — to nie jest zachowanie się «obojętnych lub tylko ciekawych», jak sądził Wiktor Hugo.

Mamy tu do czynienia z tym, co Edmund de Goncourt trochę żartobliwie nazywa religią literacką, i co Flaubert, bardziej poważnie, nazywa religią piękna — la religion de la beauté. Od sztuki tak pojętej oczekujemy pocieszenia, jak od filozofii lub religii, oczekujemy zmiany porządku rzeczy, jak od magii. Tak pojęta sztuka przesuwa swój punkt graniczny na teren zarezerwowany zazwyczaj dla religii lub metafizyki.

Rozpoznanie tego punktu granicznego naturalizmu prowadzi nas wreszcie do pewnego zrewidowania poglądu na wzajemny stosunek materiału i opracowania u naturalistów. W każdej operacji magicznej forma odgrywa pierwszorzędną rolę. Nie inaczej rzecz ma się w sztuce wchodzącej na teren magiczny. Pewna kokieteria w wyborze materiału naruszyła w utworach naturalistów istotną proporcję między rolą materiału i opracowania. Wystarczy jednak spojrzeć na odmiany tekstu Pani Bovary aby przekonać się o pierwszeństwie formy u naturalistów. Zagadnienia «stylu» jak je nazywał Flaubert, faktury czyli tzw. écriture artiste u Goncourtów, znajdują się wszędzie na pierwszym planie, i ta właściwość odróżnia utwory naturalistów w sposób istotny od powieści reportażowych i społecznych naszego czasu, których założenia wewnętrzne są znacznie bliższe Wiktora Hugo.

Jerzy Stempowski



A. GIERYMSKI *AUTOPORTRET (olej) 1890*
(Muzeum Narodowe w Warszawie)
z dawnych zbiorów hr. Milewskiego



ALEKSANDER GIERYMSKI *W ALTANIE (olej) 1882*

(Zachęta, Warszawa)



A. GIERYMSKI BEGONIE, *studium do Altany (olej) 1880—82*
(Muz. im. J. i K. Bartosiewiczów w Łodzi)

JAN CYBIS

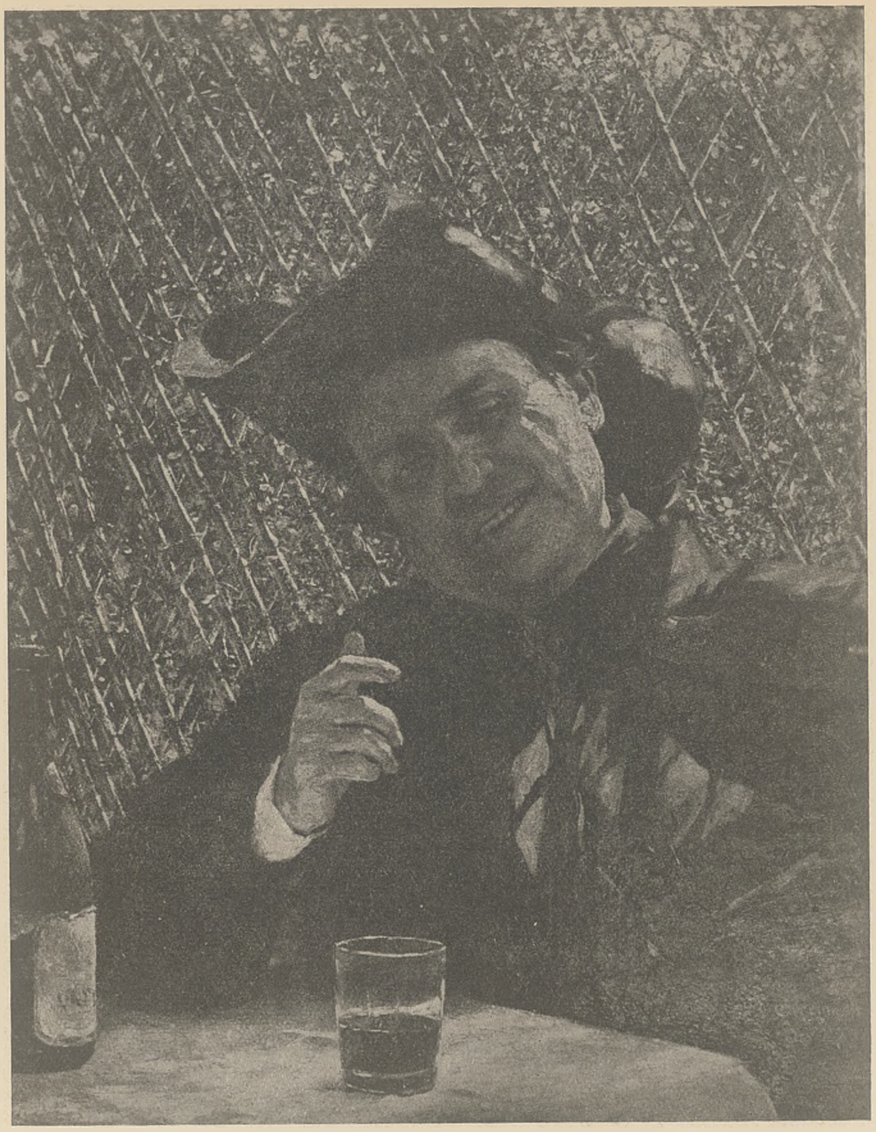
NATURALIZM ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO

Muzeum Narodowe w Warszawie połączyło uroczyste otwarcie swego nowego gmachu przy Alejach 3-maja z równoczesnem otwarciem zbiorowej wystawy obrazów i rysunków Aleksandra Gierymskiego. Podkreślaliśmy niejednokrotnie w «Głosie Plastyków» konieczność takiej wystawy. Uważamy wystawę Gierymskiego za wydarzenie niezmiernej wagi, tym bardziej, że w ciągu lat ostatnich zainteresowanie twórczością Aleksandra Gierymskiego wzrasta w tak silnym stopniu, że trudno nie dopatrzeć się w tym znamion głębokiej potrzeby.

Współczesne pokolenie plastyków pragnie ustalić swój rodowód artystyczny. Jest to dosyć ciekawe zjawisko, że malarze, którzy w młodości swojej sympatyzowali albo nawet brali udział w ruchu formistycznym i w abstrakcjonizmie wskazują właśnie na Aleksandra Gierymskiego, reprezentanta naturalizmu, jako na tego, który ich łączy z polską przeszłością.

Sprawa ta wymaga krótkiego wyjaśnienia. Bo też na temat naturalizmu nagromadziło się u nas mnóstwo przesądów i fałszów. Kierunki, które położyły niemałe zasługi w dyskredytowaniu naturalizmu, to secesja i kierunki modernistyczne, formizm i abstrakcjonizm. Same one atoli znajdują się w orbicie ruchu naturalistycznego. Drukowany w niniejszym numerze «Głosu Plastyków» artykuł Jerzego Stempowskiego «Graniczne punkty sztuki u naturalistów», w którym przykłady zaczerpnięte są przeważnie z literatury, nie straci nic ze swej słuszności, jeśli go przeniesiemy na teren plastyki.

Należy stwierdzić, że naturalizm taki, jakim go przedstawiają w polemicznych artykułach moderniści, w ogóle nie istniał. Tym «fotografom natury», od Barbizończyków i Courbet'a począwszy, po Flaubert'a, Zolę, Cézanne'a i Aleksandra Gierymskiego chodziło przede wszystkim o artystyczną formę. Forma ta jednak musiała przejść próbę konfrontacji z bezpo-



A. GIERYMSKI .KSIĄDZ WŁOSKI, studium do Altany (olej) 1880
(wł. p. Antoniowa Natansonowa, Warszawa)

średnio widzianą naturą. «Czy Pan widział aniołów?» pyta Courbet Delacroix — jednak równocześnie umieszcza pod swoim «L'homme à la ceinture» dumny napis «podług Wenecjan». «Dawni mistrze — mówi Cézanne — zastąpili rzeczywistość wyobraźnią i abstrakcją, która jej towarzyszy, — trzeba dojść do obrazu konkretnego — trzeba mieć wizję» — i dalej mówi precyzując swoje stanowisko jako naturalisty. «Pojmuję sztukę jako doznanie osobiste. Doznanie to opieram na wrażliwości i wymagam od inteligencji, aby ją organizowała w dzieło». Formułę Cézanne'a można w całej rozciągłości zastosować do sztuki Aleksandra Gierymskiego. Był on zresztą całkowicie świadomy problemów sztuki, której się podjął. Cały dramat Gierymskiego artysty zawarty jest w liście do siostry z roku 1875: — «myśl co chcesz, kochaj kraj, kobietę, ludzi, nienawidź, szamocz się ze sobą, w sztuce swojej tego nie oddasz — i musisz się z tym raz na zawsze pogodzić. — Reszta (malarzy) czy to z musu dla określonej formy sztuki, czy z mocy, czy ze studiów w jednym określonym kierunku robionych, przez zapatrzenie, uwielbienie jednych lub drugich Bogów; czy Bogów z 15-go wieku czy z 13-go czy Starej Grecji, starają się tak czuć jak oni, upodobać sobie w tym samym co oni. Czy kłamią, czy są małpy? Odpowiedzieć nie umiem, prawie sprawy sobie zdać nie mogę, jakim to sposobem się dzieje — robią piękne rzeczy; nie tylko publiczność, ale i ja je tak często podziwiać muszę. A choć sobie czasami w chwili mniejszego upokorzenia pytanie zadam, po co to zrobione a jeszcze częściej, jaka myśl natchnęła tego artystę albo prościej, w jakim świecie myśli on się obraca... Tak często spotykałem ludzi, którzy w to co robili całkiem nie wierzyli! Wprawdzie nie ma tak i w co dzisiaj wierzyć! Dla formy więc wszystko. Konsekwentnie».

Forma! Konsekwencja! Organizacja! Oto co warte jest podkreślenia w wypowiedziach naturalistów. A równoczesne odżegnywanie się od form dawnych. Forma więc oparta na bezpośrednim doznaniu, oparta o rzeczywistość współczesną. Nowa forma. Ale nowej formy, innymi słowami własnego spojrzenia na świat, nie zdobywa się odrazu. To też naturaliści XIX wieku szukają jej w stylach naturalistycznych minionych wieków, u Holendrów, Hiszpanów, u naturalistów włoskich. I jeszcze jeden moment godny uwagi: temat. Jeżeli nie wyłącznym to w każdym razie głównym tematem wielkiego malarstwa XIX wieku jest p e j z a ż — od Barbizończyków aż do impresjonistów. Człowiek, postać ludzka, zanadto jest obciążona tradycją. Pejzaż staje się polem doświadczalnym dla malarzy XIX wieku, tak jak później — po Cézannie — martwa natura. Z początku zostaje rzucone hasło: Maluję t o c o w i-



A. GIERYMSKI *PAN W CZERWONYM FRAKU, fragment (olej) 1880—82*
(Muz. im. J. i K. Bartosiewiczów w Łodzi)

d z ę — stopniowo hasło to się przekształca. U Maneta brzmi ono: Maluję t a k j a k w i d z ę. Interpretacja natury. Aby tego dokonać, trzeba zdobyć nowe możliwości, nowe środki. W żadnej epoce nie mówiono chyba tyle o środkach, o składowych elementach sztuki jak w okresie naturalistycznym XIX wieku. Z syntetycznego uproszczenia form Cézanne'a do zasadniczych geometrycznych brył, powstaje później kubizm, z dekoracyjnego urytmizowania tych brył wywodzi się formizm. I tak stali się naturaliści, którym dalekie były aspiracje stylistów XIX wieku, którzy nie szukali «stylu» a starali się uparcie i skromnie tworzyć dzieła, któreby zgodne były z ich doznaniem duchowym i o p t y c z n y m, bezpretensjonalni «fotografowie natury», stali się niepostrzeżenie twórcami współczesnego stylu plastycznego. Gdy sobie to uprzytomnimy, nabiera sprawa naturalizmu nieoczekiwanego ciężaru gatunkowego.

W tych pokrótce naszkicowanych ramach należy umieścić postać Aleksandra Gierymskiego. Jest to postać olbrzymia, na tle wyłącznie polskiego malarstwa wprost niezrozumiała, dlatego musimy je rozszerzyć, jeżeli chcemy zrozumieć jego dziwne i bezprzykładnie zaciekłe malarstwo.

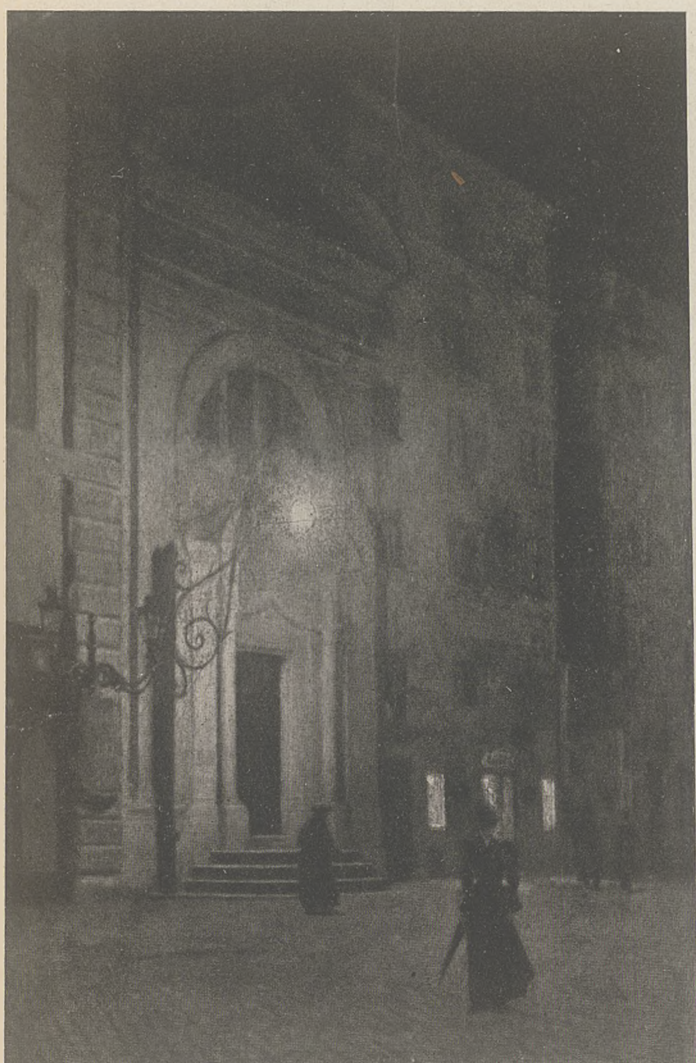
Byłoby przesadą gdybyśmy powiedzieli, że pozycja Aleksandra Gierymskiego nie została doceniona w sztuce polskiej. Miał on swoich mecenasów — hr. Milewski i Abakanowicz — i oddanych wielbicieli wśród artystów. Droga malarska wybrana przez Podkowińskiego i Pankiewicza, którzy się jako początkujący malarze przyjaźnili z Aleksandrem Gierymskim podczas jego pobytu w Warszawie w 80-tych latach i prawie codzień z nim stykali, jest nie do pomyślenia bez Gierymskiego. Pewien wpływ Gierymskiego widać choćby w obrazach Podkowińskiego, reprodukowanych w obecnym numerze «Głosu Plastyków». Pankiewicz zachował dla Aleksandra Gierymskiego do

dziś dnia głęboki kult. Pozwolę sobie także przytoczyć tutaj ustęp listu Ludomira Janowskiego, rówieśnika Pankiewicza, w tych słowach mówiący o Gierymskim: «Chociaż, jak to utrzymują nasi uczeni w piśmie, wielkich i nie mało mieliśmy mistrzów, to jednakowoż sądzę, że żaden z nich nie miał tak głęboko uświadomionego rozumienia, jak Aleksander Gierymski, że jedyną niezawodną miarą do oceny wartości obrazu, był, jest i będzie stopień doskonałości jego wykonania pod względem malarskim. Talent i to rozumienie (co zresztą jest jedno) sprawiły, że obrazy Aleksandra Gierymskiego są i pozostaną w pierwszym rzędzie malarstwa polskiego, a i nie tylko polskiego». O uznanie dla Gierymskiego walczyli Stanisław Witkiewicz i Antoni Sygietyński, najlepsze pióra, jakie kiedykol-~~wicz i Antoni Sygietyński, najlepsze pióra, jakie kiedykol~~wiek walczyły u nas o sztukę. A jednak, biorąc pod uwagę, że w dostępnych dla normalnego miłośnika sztuki zbiorach publicznych reprezentowane są przeważnie tylko dzieła z wcześniejszego okresu, możnaby zaryzykować powiedzenie, że Gierymski jest nieznany.

Należy bowiem odróżnić w sztuce Gierymskiego trzy okresy, bardzo różne pomiędzy sobą. W każdym z nich tworzy dzieła pierwszorzędne. Do pierwszego monachijskiego okresu trzeba zaliczyć także okres wczesny włoski i okres warszawski. Odrębne, nadzwyczaj interesujące i mało lub prawie wcale nieznane szerzej, to okresy paryski i ostatni włoski. Wśród dzieł tych okresów są rzeczy rewelacyjne, szczyty sztuki malarskiej.

Zetknięcie się Gierymskiego ze sztuką Francuzów miało dla niego decydujące znaczenie, w dwóch kierunkach, mianowicie w kierunku rozjaśnienia palety i w kierunku ujednolicenia obrazu. Wystawiając obok malarzy francuskich zauważył, że obrazy jego są zbyt ciemne, że są — jak sam z właściwą mu brutalną rzetelnością mówił — czarne jak drzwiczki od pieca. Znikają stopniowo w jego twórczości obrazy walorowe, pojawiają się teraz płótna w ścisłym znaczeniu kolorystyczne. Kończą się nocturna i zaczyna się plener. Wprawdzie maluje jeszcze «Operę paryską w nocy», ale coraz bardziej lubi wracać do «stimmungów z nad Sekwany».

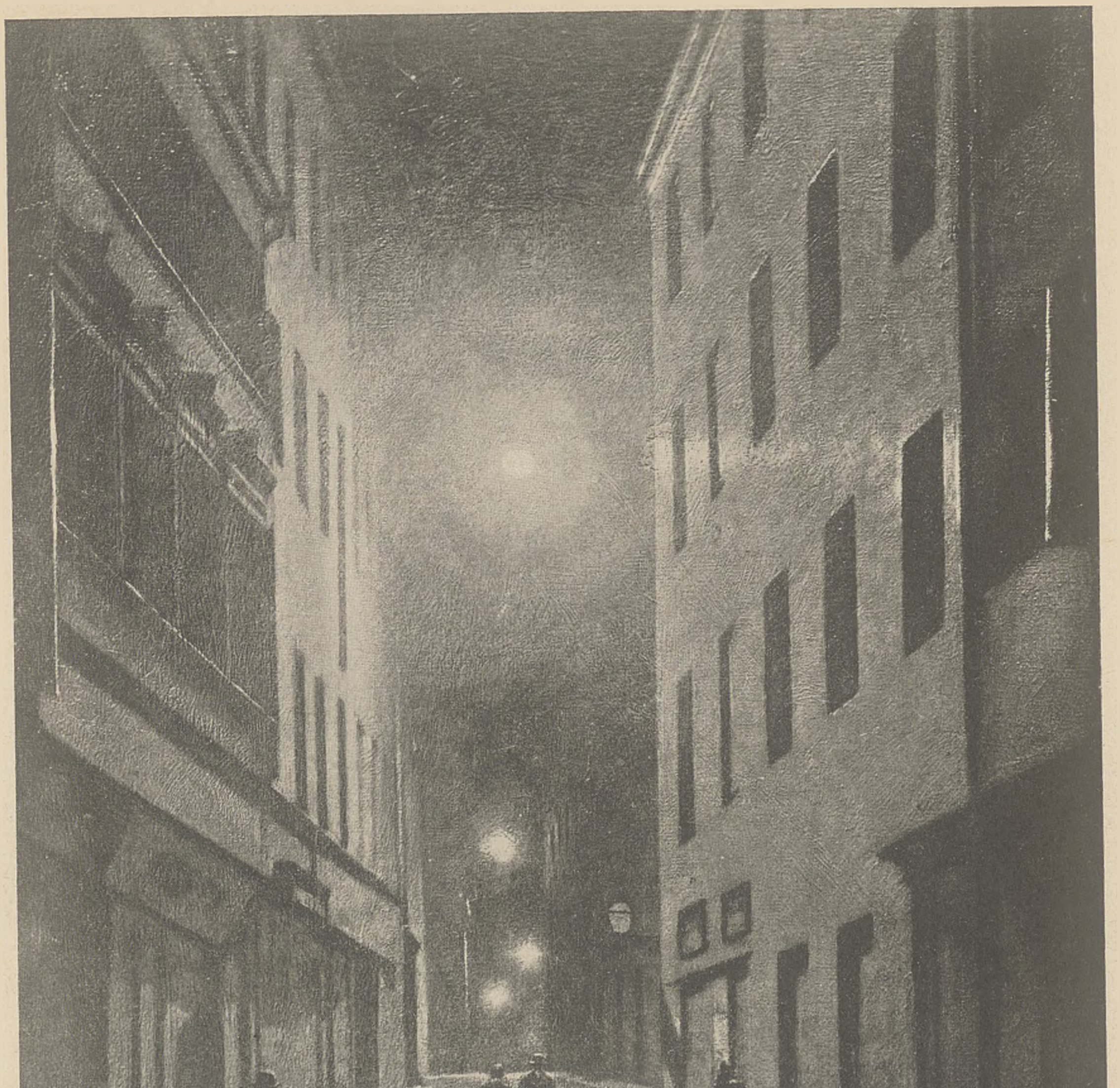
Nie stał się Gierymski coprawda impresjonistą — jak to się moim zdaniem mylnie o nim nieraz twierdzi — ale od impresjonistów wiele skorzystał. W srebrzystej atmosferze rozpływa się teraz przedmiot, cofa się, wsiąka w płaszczyznę, przestaje zawadzać, zostawiając oku całą swobodę poruszania się w obrazie. Przedmiotu nie wydobywa już precyzyjnym modelunkiem światłocieniowym, ale zaznacza go kolorystyczną



A. GIERYMSKI EFEKT NOCNY W RZYMIE (olej) ok. 1889
(wł. Dr St. Loewenstein we Lwowie)



A. GIERYMSKI LUWR (olej) 1891
(Zb. hr. Raczyńskich w Rogalinie)



ALEKSANDER GIERYMSKI *ULICZKA W MONACHIUM (olej) ok. 1890*
(wł. Gustaw Wertheim, Warszawa)

plamą — «Place de la Concorde». Ten sam Gierymski, który zdawałoby się musi zawsze pokonać niezliczone przeszkody, który z trudnością osiąga jednolitość obrazu, retuszując bez końca i nakładając farbę, przez co stwarza powierzchnię obrazu tak chropowatą, jak w «Altanie», że według jego własnych słów już tylko hebel stolarski na to by mógł poradzić, daje nam w okresie francuskim obrazy, który się wydają malowane jednym tchem. W takim obrazie jak «Łodzie rybackie» obrazy Gierymskiego, mówią o ich dużej barwności, Witkiewicz mówi o «przeniebieszczeniu». — Szarości w «Łodziach rybackich» są kolorystyczne, te czernie g r a j ą. Materia malarska jest lekka jak u Boudin'a a jednocześnie jędrna i soczysta jak u Couberta.

Człowiek znika teraz z jego malarstwa. Gierymski maluje prawie wyłącznie już tylko pejzaże, a w okresie włoskim szczególnie motywy architektoniczne. Nawet w obrazach wcześniej-



ALEKSANDER GIERYMSKI *PLACE DE LA CONCORDE W PARYŻU (olej) ok. 1892*
(wł. Zofia hr. Tarnowska, Warszawa)

jedność spojrzenia jest tak absolutna, jak jednolitość wykonania. W ogólny ton perłowo szary wtopione są czarne sylwety łodzi. Szarości i czernie tego obrazu nie mają nic z owej «pasty do butów», która niejednokrotnie pokutuje w Gierymskim jako obciążenie monachijskie. — Zamiast oleju do mieszania farb używał Gierymski podobno modny wówczas copal en pâte, bardzo przyjemny w użyciu, zachowujący intensywność i połysk farby podczas pracy, ale z czasem niszczący barwik i powodujący czernienie obrazu. Ci co znali świeżo ukończone szych jak «Trąbki», «Przystań na Solcu», czy w «Piaskarzach» najpiękniejsze są partie pejzażowe, zwłaszcza horyzonty mają pyszną malarską konkretność. W roku 1898 pisze do Abakanowicza: «Cóż mnie siebie i innych okpiwać jakimś światem ludzi nagich, których nawet w kąpieli nie widzę, albo łżeć, że myślę jak Botticelli i widzę podobnie».

Ta sama zdecydowana linia u Gierymskiego jak u wszystkich wielkich naturalistów: nie operowanie klasycznymi schematami, ale własne malarskie doznanie przed naturą. Podsta-

wowym kryterium pozostaje stąd dla całego współczesnego malarska zasada, aby obraz był «widziany». Malarstwo Aleksandra Gierymskiego jest ciągłym, niezmordowanym konstatowaniem: tak widzę. Pomimo wszelkich zastrzeżeń, jakie możemy mieć przed poszczególnymi płótnami Gierymskiego — zdarzają się u niego całe okresy słabe, jak krakowski, w którym próbuje się załatwić z folklorem — do obrazu Gierymskiego mamy zaufanie, jego wysiłek budzi zawsze conajmniej respekt. ledwie pokrywającym płótno, o Corotowskiej grze światła i refleksów. Nieraz przypominają ostatnie prace Gierymskiego włoskich prymitywistów swoim osobliwym mistycznym zapatrzeniem, w jakim najwidoczniej były malowane. W tym okresie stroni Gierymski już zupełnie od ludzi. Sam na sam z naturą wykonując koronkową robotę swoich ostatnich płócien, jak jaki Fra Angelico, znajduje Gierymski w pracy zapomnienie i ukojenie.

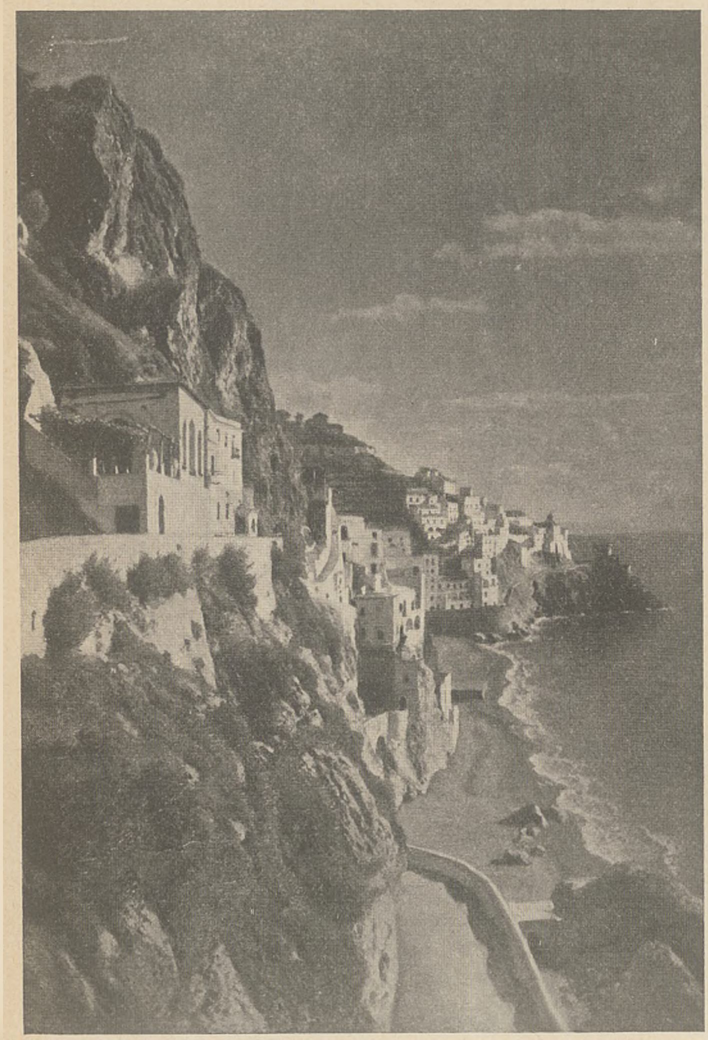


ALEKSANDER GIERYMSKI *PEJZAŻ Z WENECJI (olej) ok. 1896—8*

(Salon Sztuki «Museion», Warszawa)

Najbardziej wyzwolony malarsko, najbardziej beztroski i spokojny artystycznie, wydaje się Gierymski w okresie ostatnim, włoskim, kiedy fizycznie i nerwowo jest już prawie wyczerpany. Z okresu włoskiego pochodzi «Pejzaż z północnych Włoch», własność Muzeum Narodowego w Warszawie. Jest to obraz przepiękny, jednolity, o kolorze szlachetnych kamieni, który wciąga oko w jakąś kosmiczną przestrzeń, jak niektóre obrazy Constable'a. Albo «Pejzaż z Wenecji», o motywie lapidarnym i malarstwie godnym Guardi'ego. Osobną rubrykę stanowi seria małych pejzaży i studiów architektury z Werony. Spokojne, krystaliczne pejzaże, o lekkim dotknięciu pędzla,

Twórczość Aleksandra Gierymskiego jest zbyt różnorodna i pełna problemów, aby chcieć ją naświetlić kilkoma zaledwie uwagami. Z pewnością znajdą się ludzie kompetentni, którzy napiszą monografię Gierymskiego z punktu widzenia współczesności, uzupełniając w ten sposób świetne książki Witkiewicza i Sygietyńskiego. Dla nas pozostaje Aleksander Gierymski, ten genialny outsider sztuki nie tylko polskiej, ale i europejskiej, wzorem moralności artystycznej. Prawie zawsze podziwiamy jego zamiar a często doznajemy wobec jego obrazów takiego wzruszenia, jakie może dać tylko malarstwo naprawdę wielkie. *Jan Cybis.*



A. GIERYMSKI AMALFI (olej) 1898/9
(wł. Dziewulscy, Warszawa)



A. GIERYMSKI KOŚCIÓŁ W AMALFI (olej) 189[illegible]
(Salon Sztuki «Muscion», Warszawa)

JÓZEF CZAPSKI

GIERYMSKIEGO „CNOTY PRZECIWNE"

«z siebie samego człowiek nie może wykonać żadnego dobrego obrazu»
Dürer.

Żaden ze znanych mi obrazów Gierymskiego nie mówi tak czytelnie, jak «Kościół w Amalfi» [1]), z jaką pasją ten artysta porał się z naturą.

Biała katedra pokryta kolorową mozaiką, oświetlona słońcem, na tle liliowych gór i niebieskiego nieba; na pierwszym planie zacieniony plac, targ, barwne postacie ludzkie, fasady domów. Płótno jest jakby przecięte linią cienia, przeładowane mikroskopijnymi szczegółami, malowane z namiętną drobiazgowością.

Cudny fragment — blado zielony dom w prawej partii obrazu pokryty szaro-rudą dachówką, kolorkowe jakby niedoprowadzone do malarstwa góry w głębi, dziesiątki fragmentów to mistrzowskich, to zbyt suchych czy ciężkich — narzucają się uwadze każdy oddzielnie. Mamy wrażenie, że Gierymski pasował się tu z naturą, ale jej nie opanował. Obraz robi wrażenie rozbite.

Z tego samego okresu włoskiego jest «Pejzaż z północnych Włoch», niedawno zakupiony przez Warszawskie Muzeum Narodowe. Na pierwszym planie szare kamyki, niebieska rzeka; w głębi na tle niebieskiego nieba śnieżne góry, białe wieżyce, różowo-pomarańczowa baszta, wszystko podporządkowane całości, wchłonięte przez srebrno-szarą gamę, tworzy pełnię o rzadkiej konstrukcyjnej harmonii.

[1]) Zbiory Feiertaga w Warszawie.



ALEKSANDER GIERYMSKI *PEJZAŻ PÓŁNOCNO-WŁOSKI (olej) ok. 1892*
(Muz. Narodowe, Warszawa)

Tak wiernie oddana natura jest równocześnie samoistnym zamkniętym w sobie światem, jakim być musi każde dzieło sztuki, jest naprawdę «nowym stworzeniem».

Do tej prawie niematerialnej harmonii dochodzi Gierymski z jednej strony przez «piekło» naturalizmu[2]), przez nieprzerwaną, namiętną, drobiazgową pracę, mającą na celu najbardziej wierne oddanie natury — z drugiej przez świadome komponowanie, komponowanie świadome i niemniej «abstrakcyjne» jak u Picassa czy Strzemińskiego.

O metodzie jego pracy podaje Witkiewicz następujący rewelacyjny szczegół:

«Miałem w ręku jego (Gierymskiego) album — pisze Witkiewicz — w którym obok doskonale, z nadzwyczajną prawdą, charakterem i finezją wykończenia rysowanych studiów z żywych ludzi, znajdował się kilkadziesiąt razy powtórzony splot linii ujetych w podłużny prostokąt, splot linii narysowanych grubym ołówkiem i za każdym razem tworzących z małymi zmianami sylwetę tego samego kształtu, w której nie można było rozpoznać żadnego znanego przedmiotu, która jednak sama dla siebie stanowiła malownicze zestawienie kształtów».

Witkiewicz dodaje, że była to jedna z jego niezliczonych prób «niezależna od wiadomych istniejących w naturze rzeczy» za pomocą których Gierymski rozwiązywał «zagadnienie dekoracyjnej malowniczości», dziś powiedzielibyśmy «zagadnienie konstrukcji obrazu».

Witkiewicz również opisuje ile razy artysta przesuwał ciemne postacie modlących się żydów w «Trąbkach», te najsilniejsze akcenty pierwszoplanowe — wahając się ze względów czysto kompozycyjnych jak je ustawić.

«Widz nie czuł zupełnie tej zmiany, ale dla Gierymskiego, który już przestawał uświadamiać sobie obecność tego żydka, przesunięty o cal żydek ów, rzucał w innym miejscu na mózgu swoją projekcję i znowu grał mu w oku silną, czarną sylwetą odciętą na żółtym piasku i był na nowo postawionym i inaczej rozwiązanym zagadnieniem malarskim»[3]).

«Zagadnienie malarskie» jednak nie umniejszało nigdy troski artysty o realizm.

To Witkiewicz wówczas bronił przed Gierymskim prawdy obrazu, która nie polega «na prawdzie sytuacji».

«Więc ja tu mam kotlety — wołał Gierymski — a sam siedzę tyłem odwrócony do stołu, a tu jakiś

---

[2]) Używam słowa naturalizm, mówiąc o kierunku, który był kontynuacją i dalszym rozwinięciem realizmu, którego podstawowym założeniem była wierność oddania natury. Według Martino («Naturalisme Français») pojęcia te w okresie rozwoju danych kierunków nie były wyraźnie zróżnicowane (jak zresztą i dziś), we Francji dopiero koło 1880 r. nazwa «naturalizm» wyrugowuje ostatecznie nazwę «realizm» (u nas jeszcze o wiele później, sądząc według St. Witkiewicza). Jeżeli uznać naturalizm jako «kontynuację i dalsze rozwinięcie realizmu», to pod tę rubrykę niemniej niż impresjoniści, zwykle uważani za malarski odpowiednik naturalizmu, podpada Gierymski, który konsekwencję realizmu doprowadził do ostatnich granic.

[3]) Podkreślenie moje.



A. GIERYMSKI *ANIOŁ PAŃSKI (olej) 1890*
(Muz. Narodowe, Warszawa)

drjań unosi się na pół łokcia w powietrzu! I to ma być obraz prawdziwy?»

«...jego realistyczna dążność — pisze jeszcze Witkiewicz o Gierymskim — do odtworzenia ścisłego rzeczywistych, prawdziwych zjawisk życia» — nie pozwalały mu «użyć jakiejś plamy barwnej, która nie mogła być usprawiedliwiona barwą odpowiednią istniejącej w naturze rzeczy. Pamiętam ile namysłu, ile przetrząsań kosztowało go wynalezienie zimnej błękitnej smugi, której potrzebował w obrazie z figurami naturalnej wielkości przedstawiającym «Anioł Pański». Zdaje się, że w końcu zdecydował się na grzędę sinej kapusty, ale tej plamy zimnej potrzebował tam koniecznie jako barwnego dopełnienia obrazu niezależnie od kolorystycznego przedstawienia wieczornej zorzy zapadającego na pola mroku».

W ostatecznym rezultacie wszystkie jego środki artystyczne były przystosowaane do możliwie doskonałego rzeczywistego żyjącego świata z całą różnorodnością i bogactwem zjawisk życia.

Jeżeli Cézanne marzył o Poussinie całkowicie przerobionym na naturę, to Gierymski marzył o obrazie niemniej logicznie zbudowanym, ale również według własnego doznania przerobionym na naturze.

Dzieło Gierymskiego ilustruje co może dać naturalistyczne studiowanie jako metoda rozwijania wrażliwości oka na formy i barwę, jeżeli jest punktem wyjścia dla organizacji artystycznej wielkiej miary, jakim przy tym bezgranicznym zadaniem jest ta walka z naturą, której trzeba się coraz to całkowiciej poddawać, żeby ją przezwyciężyć i własnej koncepcji podporządkować. Tylko pozorne «studiowanie» natury, schematyczne, pozbawione ostrego zmysłu analizy, jest operacją bezbolesną i łatwą, a w rezultacie daje to co Chwistek nazywa «nudną i bezcelową informacją». Przy czujnym patrzeniu — nawet zwyczajna deska ma niejeden a tysiące odcieni koloru lokalnego, ta sama zaś deska w plenerze zmienia w sekundę natężenie barwne, i nawet plany «ruszają się» zależnie od oświetlenia.

Gierymski chciał tę nieskończoną wielość zatrzymać, wyrazić i ujarzmić — ale gdzie granica tej drobiazgo-



ALEKSANDER GIERYMSKI *ROTTENBURG (olej) ok. 1886/8*
(Muz. Narodowe, Warszawa)



ALEKSANDER GIERYMSKI *BRONOWICE (olej) 1886/7*
(Muzeum Narodowe w Krakowie)



ALEKSANDER GIERYMSKI *ŁODZIE RYBACKIE (olej) 1893/5*
(Salon Sztuki «Museion», Warszawa)

wej analizy? Granica ta, inna dla każdego, u Gierymskiego tym pełniejszą i bogatszą rodzi transpozycję artystyczną, im bardziej jest doprowadzona do krańca możliwości.

Wobec takich płócien, jak «Trąbki», «Anioł Pański», «Altana» czy «Pejzaż z północnych Włoch», gdzie najbardziej naturalistyczny szczegół staje się koniecznym elementem obrazu — przekreślanie całego dorobku naturalizmu wydaje mi się powierzchowne i demagogiczne.

Jeżeli naturalizm to Chełmoński czy Wierusz-

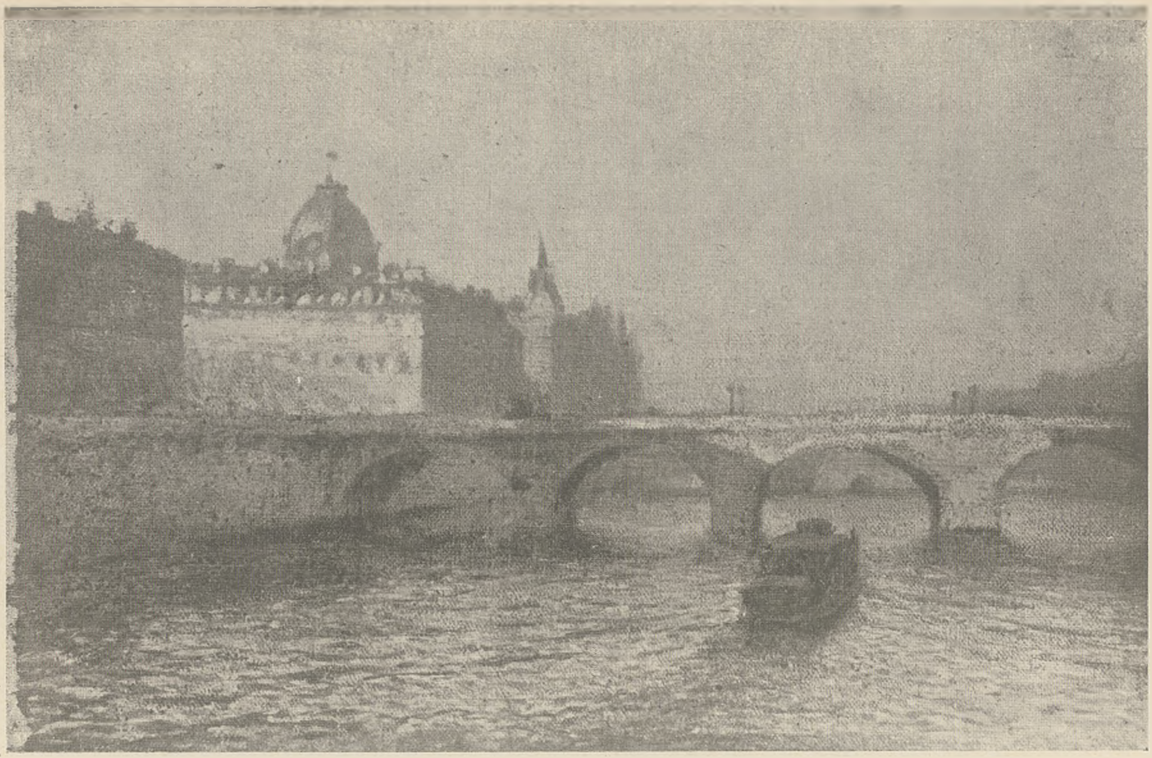


ALEKSANDER GIERYMSKI *WYBRZEŻE MORSKIE (olej) ok. 1890*
(Muzeum Śląskie w Katowicach)



ALEKSANDER GIERYMSKI — SEKWANA

(Muzeum Narodowe w Krakowie)



ALEKSANDER GIERYMSKI *SEKWANA (olej) 1893—8*
(wł. Gustaw Wertheim, Warszawa)

Kowalski, rosyjscy «pieredwiżnicy» — jak Kramskoj, — jeżeli to zręczne uchwycenie ruchu konia czy człowieka, nastroju wypadkowej sceny, miły sentyment przy zupełnej nieświadomości malarskiej praw kompozycji, kontrastowania barw, braku jakiejkolwiek zdolności transpozycyjnej — to wówczas precz z naturalizmem. Ale przecież naturalizm to także Manet i impresjoniści, to z namiętną ścisłością malowane portrety Degasa, albo jego rysunki z natury dziesięciokrotnie kalkowane i nowym rysunkiem uściślane, to «Piaskarze» Gierymskiego, gdzie każda fałda na koszulach robotników, każda fala na Wiśle mają swoją nie tylko malarską, ale i naturalistyczną logikę! Taka sztuka oparta o ścisłe oddanie natury ma przy tym tradycje od zawsze, od reniferów i mamutów rysowanych w grotach Altamiry.

Czy możliwe były by takie arcydzieła, jak trawy i kwiaty Dürera, jak jego delikatne pejzaże z mikroskopijnymi miastami na niebieskich górach, ptaki i zwierzęta Pisanella, portrety Cloueta czy Hansa Holbeina, bez namiętnego, pokornego wpatrywania się w naturę, bez całych etapów pracy, gdzie najdalej idąca wierność jej oddania była jednym z głównych tej pracy zadań.

Nie można dzielić przepaścią założeń malarskich naturalisty Gierymskiego od założeń Dürera czy Vermeera; jakże podobny w swej pokorze jest ich stosunek do natury. Czy Gierymski nie mógłby uznać za swoje znane słowa Dürera «prawdziwa sztuka tkwi w naturze».

Malarzowi, który nie studiował nigdy natury z wolą ścisłej wierności, grozi niemniej niebezpieczny od schematu naturalistycznego schemat abstrakcyjny; zagadnienie trójwymiarowej kompozycji degeneruje w mniej lub więcej umiejętne arrangement, ubożeje forma i barwa nie wzbogacona przez wpatrywanie się w naturę. Szybciej jeszcze niż naturaliści artysta taki może wpaść w nowy akademizm. W tym leży niebezpieczeństwo kierunków abstrakcyjnych, źródło ich szybkiego jałowienia.

Od Gauguina — a więc jeszcze za życia Gierymskiego — zaczyna się fala antynaturalistyczna. Gauguin głosi piękno linii abstrakcyjnej i chwali Bernarda za świadomą deformację «przeklętej natury».

Potem kubizm, futuryzm, formizm, abstrakcjonizm — wszystkie coraz gwałtowniej dyskwalifikują naturalizm, który staje się synonimem wstecznictwa. Nie ma obelgi, której by nie miotano na «fotografów» natury. Po stokroć słuszne, gdy mowa o epigonach i parazytach realizmu i naturalizmu, którzy według trafnego określenia Irzykowskiego «okradają życie, zamiast się z nim porać».

Gwałtowna walka z naturalizmem, którą u nas przeprowadził formizm, była w swoim czasie potrzebna i zapładniająca, — była walką z panującymi wówczas epigonami tego kierunku. Dziś, kiedy od tego kierunku dzieli nas blisko czterdzieści lat prądów antynaturalistycznych, które już same zdążyły wytworzyć epigonów i pompierów niemniej złośliwych i ubogich, czas uznać to co w naturalizmie było wielkie, uczcić naturalistę Gierymskiego. Pascal powiedział: «Nie podziwiam zgoła nadmiaru jakiejś cnoty.... jeżeli nie widzę równocześnie nadmiaru cnoty przeciwnej....» Właśnie Gierymskiego cechuje równoczesny «nadmiar cnót przeciwnych». W latach gdy się jeszcze nie śniło o kubizmie, konstruował abstrakcyjnie swe płótna, doprowadzając przy tym do ostatnich granic pokorne, wierne studiowanie natury. Zdaje mi się, że tu tkwi aktualność Gierymskiego — mamy nie tylko bezpośrednio poza sobą, ale we krwi, w sobie, dwie sprzeczne tradycje: naturalistyczną i abstrakcyjną.

Czy nie przez «cnoty przeciwne», cechujące dzieło Aleksandra Gierymskiego, prowadzi droga do pełnej sztuki?

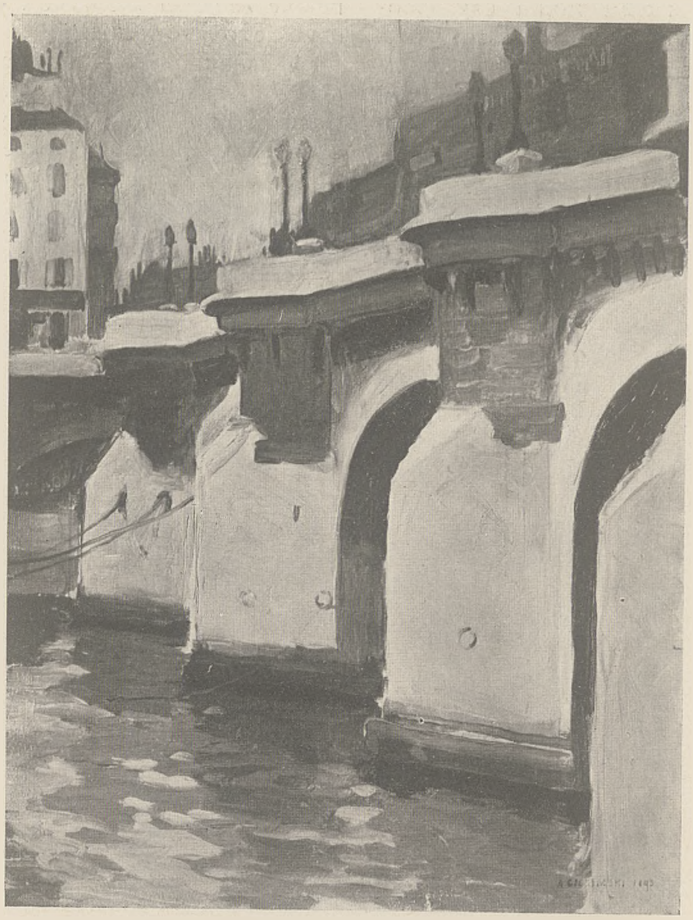
Józef Czapski



ALEKSANDER GIERYMSKI

(Salon Sztuki «Museion» Warszawa)

PRACZKI (olej) 1891/2



A. GIERYMSKI PONT NEUF W PARYŻU (olej) 1893

(Muzeum Narodowe, Warszawa)



ALEKSANDER GIERYMSKI OPERA PARYSKA W NOCY (olej) 1892
(Muzeum Narodowe, Warszawa)

JERZY WOLFF

ALEKSANDER GIERYMSKI — MALARZ PRZESTRZENI

Gdyby mi kazano narysować dla sztuki A. Gierymskiego drzewo genealogiczne, antenatów dla niej szukałbym w pierwszym rzędzie wśród Holendrów, w malarstwie chyba najdobitniej przestrzennym, jakie zna historia. A. Gierymski należy do twórców o wizji typowo trójwymiarowej, to znaczy plamę barwną sytuuje on zawsze przede wszystkim pod kątem widzenia wnętrza obrazu, jego trzeciego wymiaru. Nie ma zresztą żadnej antynomii zasadniczej pomiędzy wnętrzem i płaszczyzną, owszem, dwa te zagadnienia są ze sobą nierozdzielnie związane, ale malarstwo płaszczyznowe (malarstwo absolutnie płaskie jest fikcją) uwzględnia wnętrze tylko jako funkcję płaszczyzny, w malarstwie przestrzennym odwrotnie, kompozycja płaszczyzny wynika z kompozycji wnętrza. Trzema środkami dysponuje malarz chcący plastycznie wyrazić przestrzeń (pod słowem przestrzeń rozumiem formę w przestrzeni) — linią, walorem i barwą; jest to zresztą wszystko, czym malarz w ogóle dysponuje. Przestrzeń wyraża tzw. perspektywa linearna i przestrzeń wyraża się także plamą. Każda plama barwna jest równocześnie wartością w gamie ciemno-jasnej, gamie walorowej. Kolor jest rezultatem zestawienia, jest rezultatem gry i jest grą samą, dlatego malarstwo zaczyna się tam gdzie się zaczyna kolor, bez koloru nie ma w ogóle malarstwa. Byli malarze, którzy tworząc, posługiwali się jakby w równej mierze i kolorem i walorem, grając na tych dwóch strunach równorzednie i byli tacy, dla których walor był tylko nieodzownym akompaniamentem dla zasadniczej melodii chromatycz-

nej. A. Gierymski należał do pierwszej grupy, w całej niemal jego twórczości walor nie ustępuje barwie ani trochę w hierarchii środków. Wizja przestrzenna czy płaszczyznowa wypływa z bardzo głębokich pokładów psychiki twórczej, przedtem nim się formę zrealizuje plastycznie trzeba ją stworzyć w sobie samym, od procesu tego tworzenia uzależniona jest najściślej postać dzieła. Formę przemyśleć można od wewnątrz ku powierzchni, albo odwrotnie od zewnątrz ku wnętrzu, występuje to bardzo jasno w rzeźbie, gdzie twórcy dzielą się na tych, którzy modelują, to znaczy takich, dla których naturalnym procesem jest dodawanie, gdzie forma stopniowo narasta przez częste dolepianie glinianych kuleczek i tych, którym odpowiada kucie w kamieniu, które jest stopniowym odejmowaniem. A. Gierymski tworzył formę od wewnątrz, od jądra ku naskórkowi, dlatego jego forma może być w pewnych wypadkach uboga chromatycznie, ale nie jest nigdy chwiejna. Za to tam, gdzie proces tworzenia został w całej pełni zakończony, gdzie wizja jest naprawdę zrealizowana, widzimy rzeczy wręcz zdumiewające pełnią harmonii pomiędzy walorem i barwą. Do takich dzieł należy jedno ze studiów do «Altany», siedzi tam za stołem włoski ksiądz w czarnej sutannie i kapeluszu, przed nim stoi flaszka i kieliszek czerwonego wina. Wobec tego płócienka, które jest jednym ze szczytów twórczości A. Gierymskiego, nasuwa się ze względu na jego cudowny blask i cenność materii wspomienie J. Vermeera z Delft i z racji pewnych pokrewieństw zestawień barwnych wspomnienie Maneta z «ciemnej epoki». Wino w kieliszku jest wiśniowe, gęste w kolorze i ciężkie na tyle, że przestrzeń pomiędzy nim a czarną sutanną odczuwa się niemal dotykalnie. Trzeba być doskonałym malarzem, by tak określić «topografię» swego dzieła, w akwafortach Rembrandta jest taka ścisłość, tam możnaby na podstawie pejzaży zrobić nieomylny plan okolicy. W swym «studium» Gierymski plama za plamą sytuuje przestrzennie kompozycję,



A. GIERYMSKI PLAC WITTELSBACHÓW W MONACHIUM (olej) 1890
(Muzeum Narodowe, Warszawa)

formę trójgraniastego kapelusza osadził on w atmosferze ze zdumiewającą precyzją, pomiędzy jednym bokiem podwiniętego ronda a drugim przepływa swobodnie powietrze i jest taka odległość jaka być powinna, ni mniejsza, ni większa. Światło na twarzy, nałożone jako ostatnie stadium pracy, modeluje kapitalnie głowę, która w cieniu świeci refleksem od obrusa i od przedmiotów, których na obrazie nie ma, ale których od wnętrza dotarł naprawdę do powierzchni przedmiotu, osiągając sui generis doskonałość.

W «Kościele w Amalfi» z prawej strony stoi dom częściowo zacieniony, jest tam w murze otwór, widać przezeń schody prowadzące na piętro, znów przestrzeń określona tak świetnie, po malarsku, kolorem i walorem, że po tych schodach możnaby wejść na górę. Tak jest w obrazach Holendrów, po ziemi ich możnaby



A. GIERYMSKI *MAX JOSEPHPLATZ W MONACHIUM (olej) 1891*
(Muzeum Narodowe, Warszawa)

obecność odczuwamy. Płótno o takiej równowadze ogarnia nas do tego stopnia, że patrząc na nie, mamy wrażenie, że znaleźliśmy się w centrum jakiegoś świata, Gierymski zaczyna nas powoli otaczać ze wszystkich stron.

Tło w tym obrazie stanowi kratka obrośnięta pnączem, zasłona ta jest przeźrocza, poza nią widać daleki, słoneczny pejzaż, ale jednocześnie tło to jest naprawdę zdecydowanym zamknięciem wnętrza, bez żadnych dziur. Forma wszędzie tutaj ma przepiękną, zdrową twardość, barwa jest pełna blasku, bo twórca stąpać, a pomiędzy ptakiem lecącym i obłokiem na niebie jest tak wielka odległość, że nasuwa się wciąż pytanie — jak oni to zrobili?

Z impresjonizmem łączą Gierymskiego tylko luźne więzy, impresjonizm jest mu obcy z ducha, frapuje go w ówczesnym francuskim malarstwie jasność gamy, małe pejzażyki z Werony, z ostatniego włoskiego okresu wolne są już od monachijskich reminiscencyj, ale przypominają raczej Corot'a niż impresjonistów. W swoim «Wieczorze nad Sekwaną» używa artysta impresjonistycznej faktury i dywizjonizmu barwnego tylko



A. GIERYMSKI *SIESTA WŁOSKA (olej) 1882/4*
(Muzeum Śląskie w Katowicach)

po to, by wyrazić ruchliwość pomarszczonej powierzchni wody i podkreślić tym dobitniej jej materialną odrębność w stosunku do innych elementów pejzażu. Dla tego artysty, który czuł masę i myślał masą, jak nikt inny w polskim malarstwie, nie mogły nie być obce poszukiwania Cl. Monet'a, które w konsekwencji logicznej doprowadzić go miały do stworzenia sławnego cyklu «Rouen», gdzie światło zjadło już nie tylko przedmiot, ale i masę niemal całkowicie. Cézanne natomiast ze swą bohaterską walką o konkret, jeśli się Gierymski z jego malarstwem zetknął, musiał mu się wydawać bliski. Nie chodzi mi tu zresztą wcale o wysuwanie na czoło tej czy innej koncepcji, malarstwo płaszczyznowe może być równie pełne i wielkie jak malarstwo przestrzenne. Bizancjum stworzyło w dekoracji rzeczy nieprześcignione, jakaś hierarchia tutaj nie miałaby sensu. Jestem tylko przeświadczony, że ci, którzy kiedyś w Polsce sztukę swoją będą budować na wizji trójwymiarowej, znajdą w dziele Aleksandra Gierymskiego dla swych wysiłków fundament o bardzo wielkiej mocy.

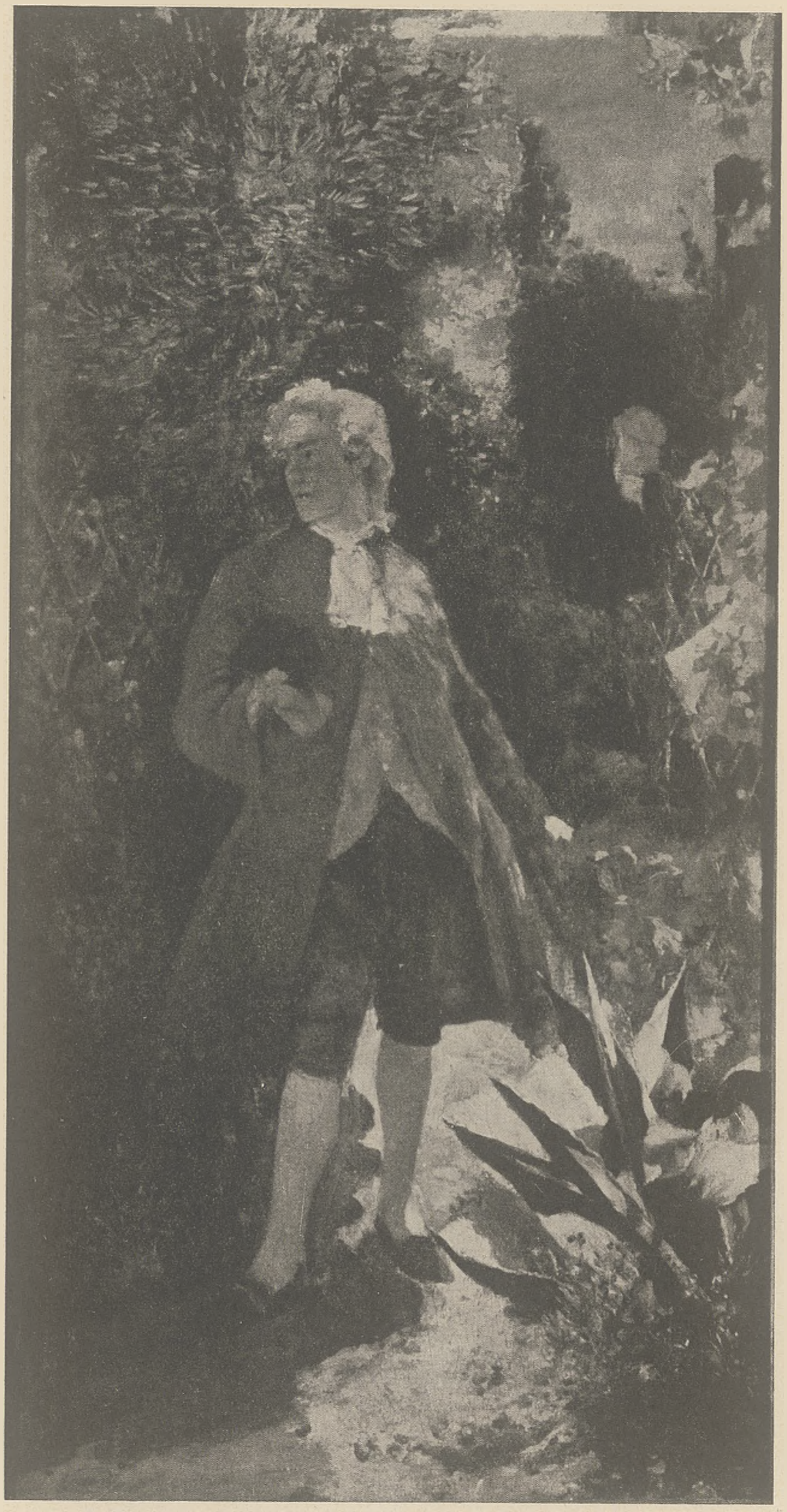
Jerzy Wolff.



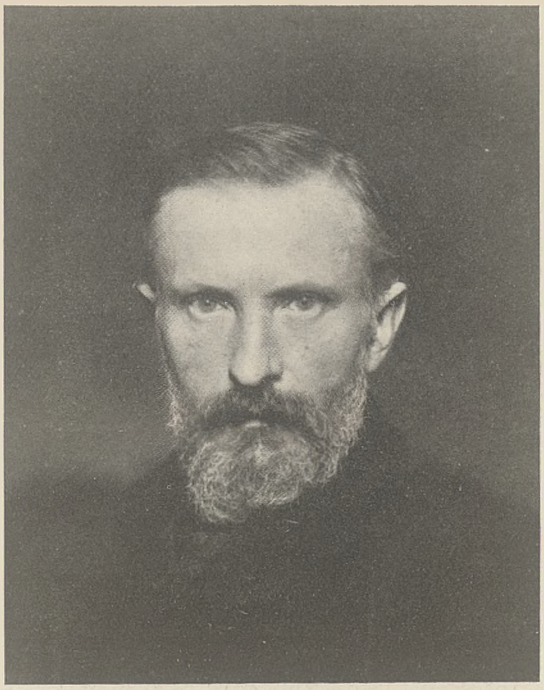
ALEKSANDER GIERYMSKI *VILLA BORGHESE W RZYMIE (olej) 1899*
(Muzeum Narodowe w Krakowie)



ALEKSANDER GIERYMSKI *PIAZZA D'ERBE W WERONIE (olej) 1900*
(wł. P. Antoniowa Natansonowa w Warszawie)



A. GIERYMSKI *PAN W CZERWONYM FRAKU*
prawy fragment podzielonej na części «Altany» (olej) 1880/2
(Muzeum im. J. i K. Bartosiewiczów w Łodzi)



Fotografia A. Gierymskiego z r. 1899

JULIUSZ STARZYŃSKI

ALEKSANDER GIERYMSKI
DATY I DOKUMENTY

I.

Aleksander Gierymski urodził się w 1849 r. w Warszawie. Studia artystyczne rozpoczął w Warszawskiej Szkole Rysunkowej. Od 1868 do 1873 r. kontynuował je w Monachium, gdzie nauczycielami jego byli: Strehuber, Anschütz i Piloty. Studia akademickie uwieńczył złoty medal za wystawiony w 1873 r. obraz, przedstawiający scenę sądu z «Kupca Weneckiego». Na lata 1873/4 przypadł pierwszy pobyt w Rzymie, przerwany chorobą i śmiercią brata Maksymiliana 18. IX. 1874 r. Z tego okresu pochodzą dwa wielkie obrazy: «Gra w mora» i «Austeria rzymska», wystawione w Warszawie na początku 1875 r. z wielkim powodzeniem.

Po kilkumiesięcznym pobycie w Warszawie wrócił artysta do Rzymu, gdzie pozostał od 1875 do końca 1879 r. z dłuższą przerwą w 1877 r. W tym drugim okresie rzymskim pracował głównie nad kompozycjami znanymi pod nazwą: «W altanie» i «Siesta włoska». Jest to czas głębokich studiów muzealnych, poświęconych głównie malarstwu weneckiemu. Dramatyczny nastrój tych lat, pełen zwątpień, załamań i wspaniałych wzlotów odbił się w listach, pisanych do siostry Klotyldy oraz do przyjaciół młodości P. i J. Dziekońskich. Oto charakterystyczny ustęp jednego z listów do siostry z końca 1875 r.:

...Parę dni przeszło jak ostatnie słowa pisałem, ciągle miałem przeszkody, próbuję znowu malować wieczorami. Cóżby Ci to dalej napisać. Dziś mam znowu więcej usposobienia do kaligrafii jak myśli. Ach ta myśli, nie dla nas ona malarzy, to źródło dla nas zamknięte; myśl co chcesz, kochaj kraj, kobietę, ludzi, nienawidź, szamocz się ze sobą, w sztuce twojej tego nie oddasz — i musisz się z tem raz na zawsze pogodzić. — Jednego znałem, który oddał nie w jednym, ale we wszystkich pra-



Fotografia A. Gierymskiego ustawiającego modela do Altany. Rzym 1876/9



A. GIERYMSKI WNĘTRZE SAN MARCO W WENECJI (olej) 1899

(Zachęta Warszawa)

II.

Z końcem 1879 r. powrócił Gierymski na dłuższy pobyt do kraju. Okres warszawski w jego twórczości zamyka się w granicach ośmiolecia 1880—89, przy czym lata 1884/5 i znaczną część 1886 r. spędził za granicą na kuracji w Wiedniu i nad morzem Północnym, a potem we Włoszech, znowu przeważnie w Rzymie. Z tych lat pochodzą: «Żydówka sprzedająca owoce» w kilku ujęciach z 1880 i 81 r. — «Brama na Starym Mieście» i «Przystań na Solcu» w 1883 r. — «Trąbki» mniejsze w dwóch ujęciach z 1884 r. — «Piaskarze» z 1887 r. — portret A. Gruszeckiego, malowany w 1886/7 r. i wreszcie powtórzenie «Trąbek» w dużym formacie z 1888 r. Obok tych prac rozwijał rozległą działalność rysowniczą i ilustratorską, głównie w celach zarobkowych. Na tle pokrewnych przekonań artystycznych doszło w tym czasie do zbliżenia Gierymskiego z Witkiewiczem i Sygietyńskim, częściowo w związku z walką ideową, prowadzoną przez «Wędrowca», który w latach 1884—87 pod redakcją Gruszeckiego przeżywał swój dobry okres. Wydany na początku 1886 r. «Album M. i A. Gierymskich» miał na celu wywalczyć uznanie dla ich sztuki, jako wyrazicielki nowych idei.

Rozgoryczony i zniechęcony do warszawskich stosunków, jesienią 1888 r. osiadł Gierymski w Monachium, gdzie pozostał do października 1890 r. Lato 1889 r. spędził na studiach plenerowych w Kufstein. Obok pejzaży malował znane nokturny monachijskie. Na salonie 1890 r. otrzymał złoty medal, a rząd bawarski zakupił jeden z nokturnów do Nowej Pinakoteki; w tym samym roku ukończony został «Anioł Pański».

W październiku 1890 r. wyjechał Gierymski do Paryża, gdzie pozostał przez trzy lata. Z r. 1891 pochodzą jego paryskie nokturny: «Opera» i «Luwr». W dalszych obrazach okresu paryskiego, przyswajając sobie dorobek malarstwa francuskiego od Courbet'a do impresjonistów, Gierymski wypracowywał swój nowy styl. Jego wyrazem był «Wieczór nad Sekwaną» namalowany w 1893 r. Żył wówczas artysta w osamotnieniu, w bardzo trudnych warunkach. Z całą wyrazistością rysuje się jego sylweta w świetle listu do siostry, pisanego z Paryża 5 lutego 1892 r.:

Kochana Klociu! Nie mogłem Ci nic przesyłać bom nic nie miał. — Dziś mam bardzo mało, mogę Ci posłać tylko 50 fr. — Przypuszczam, że będę mógł to samo ku końcowi lutego. — Cóż mam Ci o sobie pisać, jakich chcesz ode mnie wiadomości? tyle jestem zdrów, że mogę pracować, gdybym cięższej zachorował, nie wiem coby się stało, oszczędności żadnych nie mam, przeważnie żyję na kredyt. — A to co robię? i co chcę robić, tośmy nigdy w tych kwestiach nierozmawiali, nie wiem co myślisz, nie wiem o ile Cię to obchodzi tj. o ile rozumiesz Dla tego nigdy o tem nie piszę. — Nie wiem po czyjej stronie jest wina, jeśli to w ogólności nazwać można winą! W moim życiu spotkałem strasznie mało ludzi, z którymi mógłbym się dzielić moimi pragnieniami; czasami zdawało mi się, że znajduję to u moich zwykłych przyjaciół, była to tylko illuzja. — Oczyściłem więc ten teren. — Nie mam pieniędzy, nie mam stanowiska i o niego mi nie idzie, nie mam nic coby mnie łączyło z ludźmi — ale mam ambicję artysty, którą nie oddam za nic. — Wyjechałem z kraju zgorzkniały i przygnębiony, mało mi zostało dla .... sympatii, czuję się tam obcym, chcę tu w Paryżu dojść do czegoś albo przepaść zupełnie. — Oto mnie masz takiego jakim jestem w grubych zarysach.

Twój Aleksander.

cach swój kraj, poezję i miłość dla Niego, zresztą całe swoje usposobienie, wreszcie siebie samego — to był nasz Brat. Pewnie są i inni ale jak ich musi być mało, bo ja ich prawie nie znam. Reszta czy to z musu dla określonej formy sztuki, czy z mocy, czy ze studiów w jednym kierunku robionych, przez zapatrzenie, uwielbienie jednych lub drugich Bogów; czy Bogów z 15-go wieku czy z 13-go czy Starej Grecyi, starają się tak czuć jak oni, upodobać sobie w tym samym co oni. Czy kłamią, czy są małpy? Odpowiedzieć nie umiem, prawie sprawy sobie zdać nie mogę, jakim to sposobem się dzieje — robią piękne rzeczy; nie tylko publiczność, ale i ja je tak często podziwiać muszę. A choć sobie czasami w chwili mniejszego upokorzenia pytanie zadam, po co to zrobione, a jeszcze częściej, jaka myśl natchnęła tego artystę, albo prościej, w jakim świecie myśli on się obraca... Tak często spotykałem ludzi, którzy w to co robili całkiem nie wierzyli! Wprawdzie nie ma tak i w co dzisiaj wierzyć! Dla formy więc wszystko. Konsekwentnie. Cała mi dzisiejsza sztuka jest «zu wieder». Wynaleźć nowego nie mogę, bom za słaby, za lichy, słońca nie ma, do którego bym ręce wyciągnął i przyjął nowe od niego światło, — z tem w czem żyję pogodzić mi się trudno...

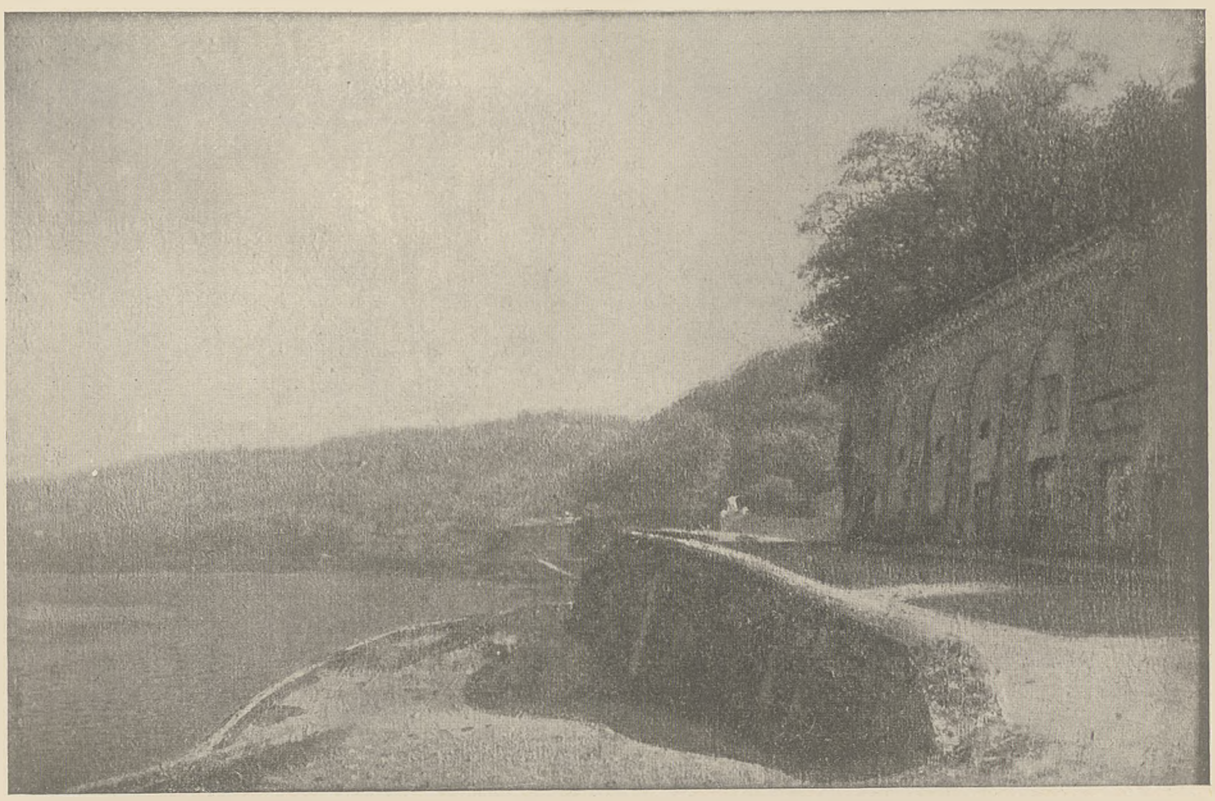


ALEKSANDER GIERYMSKI — *WYBRZEŻE MORSKIE*

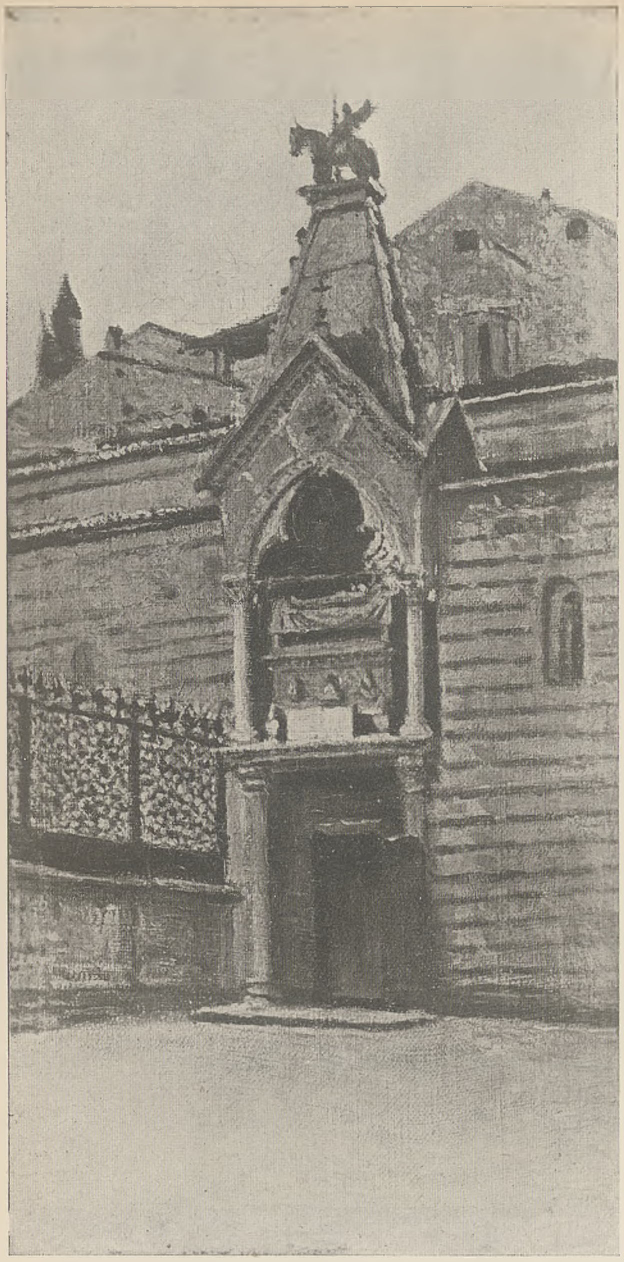
(Muzeum Narodowe w Warszawie)



ALEKSANDER GIERYMSKI *WERONA (olej) 1900*
(ze zbiorów prywatnych w Warszawie)



ALEKSANDER GIERYMSKI *WIDOK SAVONY (olej) ok. 1900*
(Wł. prof. Stefan Dziewulski, Warszawa)



A. GIERYMSKI GROBOWIEC CAN GRANDE WERONA (olej) 1900
(ze zbiorów prywatnych w Warszawie)

III.

Na r. 1895 przypadł ważny w twórczości Gierymskiego okres spędzony w kraju, przeważnie w Krakowie. Usiłował on zastosować swój nowy styl malarski do tematów polskich: pejzażu i scen z życia ludu. Na ten czas przypadają studia z Bronowic, pejzaż przedstawiający łąkę z drzewami, dalej «Chłopiec niosący snop» i «Trumna chłopska». Jesienią 1895 r. znowu przeniósł się do Monachium. W latach 1896/7 malował jasne rozsłonecznione pejzaże niemieckie i włoskie.

Jesienią 1897 r. Gierymski był w Wenecji, zimę zaś spędził na południu, głównie w Palermo i Amalfi. W kwietniu 1898 r. udał się do Sieny i Wenecji, skąd po kilkumiesięcznym pobycie w październiku wyjechał do Paryża. W tym czasie malował pejzaże w Amalfi oraz widoki wnętrz pałacu Dożów, bazyliki S. Marco, katedry w Sienie. W Paryżu pozostał do końca czerwca 1899 r. Przytaczamy charakterystyczne fragmenty listu pisanego do B. Abakanowicza z Wenecji w sierpniu 1898 r.:

...Kochany Panie Brunonie, przede wszystkim proszę nie myśl Pan o mnie źle, żem na Pański list nie dał odpowiedzi, żem odkładał z dnia na dzień i męczyłem się znowu tym, żeby nie wyglądać w liście do Pana na mazgaja bez energii. Straciłem znowu więcej pół roku przez deszcze, niepogody i bóle nerwowe. Szukam już od dawna wymysłu na naturę, ale to trudno znaleźć, najwyżej że zrobiła głupi, bolesny żart, dając mi życie...

Jestem w Wenecji i kończę moje roboty, jeśli pogoda posłuży będę w połowie tego miesiąca w Paryżu. Jestem znużony i znudzony Włochami, pragnę już od dawna Europy kompletnie moderne... Stąd wywiozę 2 malunki, ze Sieny wysłałem do Pana pakę z dwoma także, mało, cóż robić, dużo detali i za dużo dni słotnych. Ale zbajałem się z perspektywą w ambonie Nicola Pisano, zagapiłem się na efekt, muszę go powtórzyć i sztafarz dorobić. Ten co jest poprawię podług nowego... Nie jestem wirtuozem w malarstwie i nigdy się o to nie starałem, a tym moderne główne żyją egzystencje, dla tego też każda rzecz którą robię mnie więcej czasu, mózgu i nerwów kosztuje. Rzecz rasy. Z początku instynktownie, potem z wiedzą pragnąłem być i czuć się europejczykiem, ale to trudno przychodzi...

W ogólności jestem już trochę znużony taką masą detali,



ALEKSANDER GIERYMSKI WIDOK WERONY (olej) 1900/1
(Zachęta, Warszawa)

które muszę wykonywać przy tego rodzaju motywach. Kontent jestem, że wracam już do cywilizacji moderne i na jakiś czas do Was znowu robić stimmungi z nad Sekwany. Swoją drogą pasja do motywów detalicznych wrócić; może będę mógł do Hiszpanii, do Cordoby, Sewilli, Alhambry. Cóż mnie siebie i innych okpiwać jakimś światem ludzi nagich, których nawet w kąpieli nie widzę, albo łżeć, że myślę jak Botticelli i widzę podobnie. Boticellego i Mantegnę lubię bardzo, aleby mi zu wieder wstyd było brać człowiekowi i formę artystyczną...

IV.

Z końcem 1899 r. Gierymski osiadł na stałe w Rzymie. Tu rozpoczął kilka pejzaży (motywy z Villa Borghese, Piazza del Popolo) oraz przejmujący w wyrazie portret własny. Latem 1900 r. wyjechał na parę miesięcy do Paryża w celu zwiedzenia wystawy. W tym czasie zmarł nagle Bruno Abakanowicz, człowiek niepospolity, w którego domu artysta zawsze znajdował miłe, życzliwe przyjęcie i pomoc. Stratę tę odczuł Gierymski bardzo boleśnie. Na ogół jednak pobyt w Paryżu wpłynął na artystę odświeżająco. Wracając do Rzymu zatrzymał się w Weronie, skąd pisał do Zofii Abakanowiczówny w październiku 1900 r. list pełen optymizmu:

...Piszę z Werony. Od kilku dni pochmurno, jak gdyby nie we Włoszech. To nic, pracuję, bo deszcz nie pada, robię bozzetty ze starej architektury, jak dzisiaj z fasady Duomo. — Zresztą zacząłem dużo w słońcu, jestem nadzwyczajnie kontent za myśl, jaką miałem tu przyjechać. Chcę być znanym malarzem, mam już dość tej mojej nędzy... Na wystawie w Paryżu spostrzegłem, że mogę się dużo nauczyć, ale od bardzo niewielu, a głównie konsekwencji w zrobieniu obrazu. — Malarzy, którzy ją posiadają, nadzwyczajnie mało w stosunku do tak wielkiej ilości. — Avanti więc...

Po powrocie do Rzymu zaczął gorączkowo pracować, rozwijając szkice z Werony we większych formatach i kończąc widok Piazza del Popolo. Nastąpiło jednak załamanie. Wyniszczony organizm upomniał się o swe prawa, a poszarpane nerwy nie wytrzymały wielkiego napięcia twórczego. Nastąpił obłęd, a wkrótce potem, w dniu 8. III. 1901 r., śmierć w szpitalu dla umysłowo chorych. Rzeźbiarz Antoni Madeyski roztoczył nad Gierymskim opiekę w ostatnich chwilach i zajął się pogrzebem.



A. GIERYMSKI FASADA DUOMO W WEROÑIE (olej) 1900
(ze zbiorów prywatnych w Warszawie)



ALEKSANDER GIERYMSKI PIAZZA DEL POPOLO W RZYMIE (olej) 1899/1900
(wł.: prof. Stefan Dziewulski, Warszawa)

V.

W ostatnich miesiącach życia Gierymski na prośbę jakiegoś nieznanego nam redaktora skreślił parę luźnych, lecz bardzo charakterystycznych dla niego refleksyj o sztuce i życiu, z przeznaczeniem do ewentualnego wydrukowania. Oto one:

Chciałbym coś powiedzieć o Segantinim, którego obrazy już znałem od dawna, ale nigdy sobie sprawy nie zdawałem z jego techniki... Dawniej patrząc na jego obrazy dziwiłem się jego technice kładzenia farby na grubość palca prawie obok siebie. Dziś zrozumiałem dlaczego on tak robił. Urodzony bardzo wysoko między Chiavenną i Engadinem w Szwajcarii w klimacie bardzo północnym prawie pod biegunowym, to indywiduum było przyzwyczajone do ciężkiej pracy utrzymywania życia w surowym klimacie. Był pasterzem owiec — był wysłany do Francji dla ich sprzedawania. Tam przypatrzył się innemu światu i wróciwszy do Włoch, w Mediolanie zaczął uczyć się malarstwa. Zawsze w jego naturze została potrzeba życia fizycznego, trudności jego pokonywania. Dlatego tylko przy pracy umysłowej tworzenia tych swoich obrazów, on potrzebował zużycia sił swoich fizycznych, i stąd tylko ta jego technika tak odrębna od innych. — Plusy jakie są w tym, że jego obrazy zostaną o wiele dłużej, jak innych malarzy.

* * *

Siedząc u Abakanowiczów wieczorem przed jego śmiercią po obiedzie rozmawialiśmy o rozmaitych rzeczach. Towarzystwo kosmopolityczne, wszystko doskonałe sympatyczne chłopaki i poczciwcy. Mówiliśmy o nabytkach najnowszej cywilizacji, o parowozach i elektryczności. — Wszyscy zgodziliśmy się, że dla cywilizacji są to nabytki nadzwyczajnie wielkie. — Że one zbliżają ludzi do siebie, którzyby nigdy się przedtem nie znali, że to może wpłynąć zupełnie na sentymenty ludzkości, to bliższe poznanie się wzajemne. — Słuchałem i przyznawałem całkowicie. (Byłem jedynym malarzem między nimi). Jednak pod koniec zaprotestowałem, mówiąc, że ja nie lubię waszej cywilizacji. — Ogólne wrażenie i opozycja w całym towarzystwie, szczególniej ze strony kapitalnego chłopaka amerykanina. — Odpowiedziałem tak: ja czuję w sobie trochę natury indianina, który potrzebuje, wracając wieczorem do siebie, chcąc spocząć, mieć odpowiedź od siebie, czym to zrobił co mogłem, jeżeli tak, więc dobranoc, śpij spokojnie. — Widzicie, w tej waszej cywilizacji wam nawet na myśl to nie przyjdzie, wam idzie o to tylko, żebyście się podobali i byli uznani od innych. — Dla mnie indywiduum złożone z wielu elementów, które się może zmienić w swej produkcji, ma większą wartość od innych mniej skomplikowanych natur. — Jeżeli on jednak poszuka swojej natury, w takim razie robi z siebie samego konkurenta w swoim fachu. — Zamiast mieć zaszczyty, być szanowanym przez innych, ma w samym sobie tylko wroga. Mówię tu tylko jako malarz. — Odpowiedzieli inni, to samo jest i u nas i we wszystkich fachach innych. — A więc co? W malarstwie np.: Jak się jest znanym, za jakimś obrazem w pewnym rodzaju pójść... Musi go powtarzać z małymi zmianami bez końca do śmierci, żeby mieć sukces i u innych narodów i zarobić na tym pieniądze.

* * *

Biedne są te indywidua inteligentne ze wschodniej Europy. Różnice między kulturą zachodnią i wschodnią mogę porównać do dużego bloku kamienia, co przez wieki zostawał w wodzie, która mu zmyła jego kanty, i do bryły skały oderwanej świeżo. Na pierwszym można spokojnie spocząć, na drugiej trzeba szukać wygodnego miejsca, ponieważ ona jest kanciasta,, może sprawić ból przy siedzeniu. — Tam wielkie talenta są zawsze w swoich dziełach niekonsekwentne, kiedy na zachodzie przy najmniejszych nawet talentach są w swoich dziełach zupełnie konsekwentni — nie wszyscy naturalnie — i zostaną się dla przyszłości dłużej.

* * *

Nie lubię, przyznaję, ludzkości. — To trudno lubić ludzkość. Tylko indywidua, które mogą zamrzeć czy zaraz, czy za parę pokoleń, oni jedni co robili lub robią coś dla cywilizacji. Indywidua, już mający w sobie zarodki śmierci przez rozwinięcie za silne mózgu... A ludzkość, która będzie żyć przez wieki wieków — to jest ta, której my musimy unikać, która szczególnie w dni świąteczne spod wieńców okazuje wszystkie swoje instynkta zwierzęce. Ona jest niebezpieczna dla innych, jej bowiem można wmówić wszystko co się chce. I wszystkie instytucje, jakie są tylko zrobione dla niej, zupełnie nie pasują do żądań wykwintniejszych umysłów...

Przypis:

Daty i koleje życiowe artysty zestawione zostały w oparciu o materiały rękopiśmienne, które zebrałem do monografii o Aleksandrze Gierymskim. Niektóre szczegóły szerzej rozwinięte powtarzam we wstępie do katalogu wystawy prac artysty w Muzeum Narodowym w Warszawie. Cytowane fragmenty listów i notat pochodzą częściowo ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie (rkp. Nr 5384), częściowo zaś od p. Ireny Kłyszewskiej w Warszawie i p. Antoniego Madeyskiego w Rzymie. Mają one wejść w skład zamierzonego wydawnictwa całej korespondencji obydwu Gierymskich. Za udzielenie tych cennych dokumentów składam ich Posiadaczom serdeczne podziękowanie.

Juliusz Starzyński



Pomnik Aleksandra Gierymskiego na cmentarzu Campo Verano w Rzymie postawiony przez Antoniego Madeyskiego



ALEKSANDER GIERYMSKI *GROBY SCALIGERICH W WERONIE (olej) 1901/2*
(wł. Józef Leszczyński, Lwów)

Z. ABAKANOWICZ-PSTROKOŃSKA

GIERYMSKI U ABAKANOWICZÓW

(Za pośrednictwem Józefa Czapskiego otrzymaliśmy niniejszy list Pani Z. Abakanowicz-Pstrokońskiej, córki przyjaciela i mecenasa Aleksandra Gierymskiego).

Warszawa, 16 maja 1938 r.

Szanowny Panie!

Stosownie do Pańskiego życzenia komunikuję kilka wspomnień tyczących się śp. Aleksandra Gierymskiego. Są one mgliste i fragmentaryczne, gdyż sięgają dalekiej przeszłości — począwszy od r. 1892—3, o ile mię pamięć nie myli. Póki mieszkał w Paryżu. Gierymski bywał u nas, w Parc St. Maur, pod Paryżem, dosyć częstym gościem. Miał wówczas pracownię w Paryżu i — pamiętam jak przez mgłę — że tam raz byłam z moim ojcem. Na stalugach były szkice do «Sekwany» i obraz «Opera wieczorem», który nabył znajomy mego ojca, amerykanin, E. Thurnauer. Równie silne wrażenie zrobiła na mnie sama pracownia, niesprzątnięta od dawna, gdzie ścieżki odmiecione prowadziły poprzez najrozmaitsze przedmioty od łóżka do stalug i do drzwi.

Od czasu do czasu Gierymski przyjeżdżał do nas na dłużej i wówczas oddawana mu była do całkowitej dyspozycji pracownia, która zwykle służyła za pokój, gdzieśmy się wszyscy zbierali. Nie wolno było wówczas na tym piętrze hałasować. W ogóle cały dom był wskazany na milczenie. Wyjątek stanowiły wieczory i święta, kiedy mój ojciec wracał z Paryża, często w gronie licznych znajomych, przeważnie młodych inżynierów rozmaitych narodowości, którzy przy nim pracowali, i paru francuskich malarzy. Gierymski dość chętnie przebywał w tym towarzystwie, ale unikał zebrań więcej światowych.

Ojciec mój, z natury żywy i gwałtowny, był wobec Gierymskiego niewyczerpanej cierpliwości i delikatności. Mówił o nim, że za dawnych czasów ten neurastenik i bardzo opuszczony w zewnętrznym wyglądzie człowiek słynął w Warszawie jako «elegant». Dawał nam do zrozumienia, że ponury jego charakter i nadzwyczajna nerwowość pochodziły nie tylko z natury artystycznej i niezrozumienia jego sztuki przez współszesnych, ale także z osobistych, tragicznych przejść.

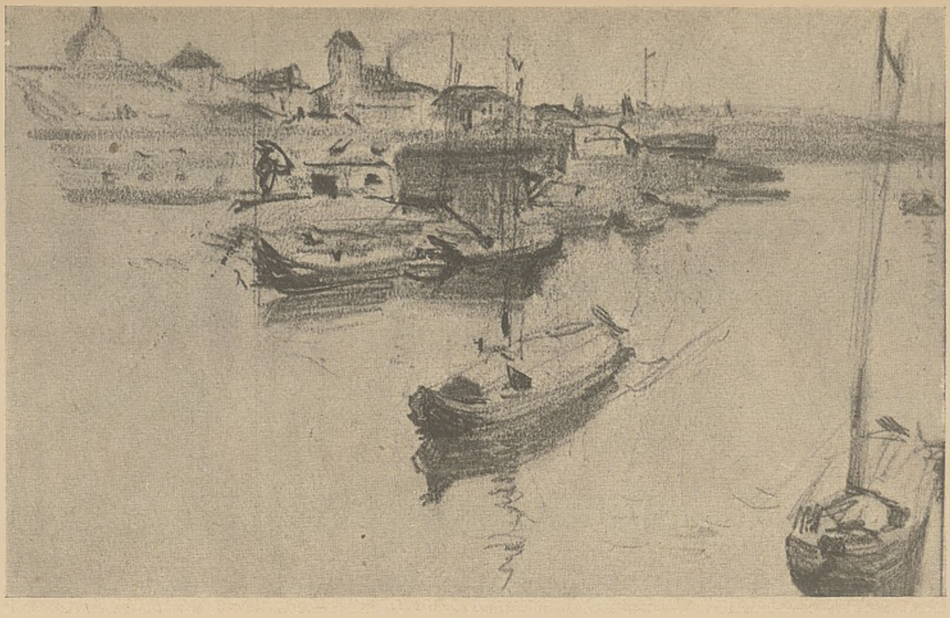
Później, począwszy od 1895 r. jeździliśmy do Bretanii, do domu, który mój ojciec zbudował na wysepce, na morzu, dom uczęszczany przez Henryka Sienkiewicza, Władysława Mickiewicza, Żeromskiego i Wyczółkowskiego, przelotnie przez wielu innych znanych Polaków. Przyroda jest tam wyjątkowo dzika w swojej piękności. W słoneczny dzień krajobraz jest bardzo barwny i ożywiony, ale podczas burzy robi się bardzo groźny, a księżycowe noce przy odpływie czynią wręcz niesamowite «demoniczne» wrażenie kiedy fantastyczne kształty skał odcinają się czarną masą od roziskrzonego piasku. Gierymski spędził tam kilka tygodni, ale nerwy jego nie mogły znieść tragicznych momentów tego krajobrazu — zwłaszcza tych księżycowych nocy — i już potem nie przyjeżdżał. W późniejszych latach, bliżej końca XIX wieku, nastrój naszego domu się trochę zmienił, przystosowując się do wymagań towarzyskich już podrastającej panienki. Bywało u nas dużo gości, także i z Polski, i to odstraszało Gierymskiego. Nie pamiętam jak długo miał pracownię w Paryżu i kiedy wyjechał do Rzymu, gdzie skończył swoje tragiczne życie.

Rozpytywał się Pan o mego ojca. Gdy mi się nareszcie uda dostać się do listów zamkniętych w skrzyniach owego bretońtońskiego domu, mam zamiar wydobyć z niepamięci wiele szczegółów tyczących się mego ojca i tej całej falangi tych najciekawszych wówczas w Polscs ludzi. Kolonii polskiej, jej «przekleństw i swarów» ojciec mój unikał z małymi wyjątkami, natomiast stale u nas bywali Polacy przybyli z kraju, uczeni oczywiście, ale przeważnie artyści i literaci, gdyż ojciec mój, który zostawił imię jako uczony i inżynier, był prawdziwym typem Renesansu, dla którego nic nie było obcym. Pamiętam jak z Kociem Górskim recytowali na pamięć wiersze godzinami, twierdząc że gdyby jaki Herostrates spalił całą poezję polską, toby we dwóch odtworzyli to co warto pamiętać. Ojciec mój pięknie grał na fortepianie Szopena i Schumana i zbierał dzieła sztuki. Był dumny z przyjaźni Gierymskiego, którego uważał za wielkiego malarza, to też było mi wyjątkowo miło usłyszeć, że młode pokolenie malarskie podziela to jego zdanie. — Łączę wyrazy poważania i uprzejme pozdrowienia

Z. Abakanowicz-Pstrokońska



Stanisław Witkiewicz, Antoni Sygietyński i Aleksander Gierymski (od lewej ku prawej)



A. GIERYMSKI *WISŁA POD WARSZAWĄ (ołówek) 1883/4)*
(wł. dyr. Zagrodzcy, Warszawa)

WŁADYSŁAW WANKIE

KARTKA Z ŻYCIA ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO

Był to r. 1892, — lato; Gierymski z Monachium wybrał się na jakiś czas do Paryża, choć go nie lubił. Chciał, jak się wyrażał do nas, cokolwiek przemyć oczy inną wodą, osobliwie że żyjąc w Monachium, a nie biorąc żadnego udziału w życiu towarzyskim polskim, czuł się nie zupełnie dobrze. Ludzi, tych co siedzieli już na pozycjach, unikał ostentacyjnie, z nami młodziakami trzymał kompanię, mówił: czuję się z wami młodszym.

W owych czasach Gierymski w Polonii reprezentował żywioł niezmiernie postępowy w sztuce, malował tak jak mało kto, a Witkiewicz właśnie toczył boje o prawa tej sztuki w Warszawie.

Naturalnie, jak zawsze animozje osobiste grały wielką rolę w tych ścieraniach się kierunków; dawniej osiedli malarze nasi, już rozpoczęli finansowanie raz zdobytych pozycyj, — kunsthaendlerzy rozbijali się o: Brandta, Kowalskiego, Czachórskiego, nawet innych, mniejszych. A Gierymski znalazł się w Monachium jako malarz dopiero zarabiający na nazwisko i sławę.

To go truło, pod maską słabo ukrytego spokoju, burzyła się ambicja, chęć zajęcia sobie należnego stanowiska.

Naturalnie, my młodzi podówczas, wszyscy stanęliśmy przy Gierymskim, z czasem stał się głową opozycji, przeciwko starym.

Dziś po tylu latach widzę: były to płomienie pięknej sprawy — ale i dymy były też.

Twórca tych wszystkich ścierań, Stanisław Witkiewicz, był osobiście bardzo w tych sprawach stronnym sędzią.

Miał jakieś porachunki z kolegami jeszcze z czasów akademickich, był jako człowiek mocno przesadny — a w swych pojęciach o sztuce jednostronny do absurdu.

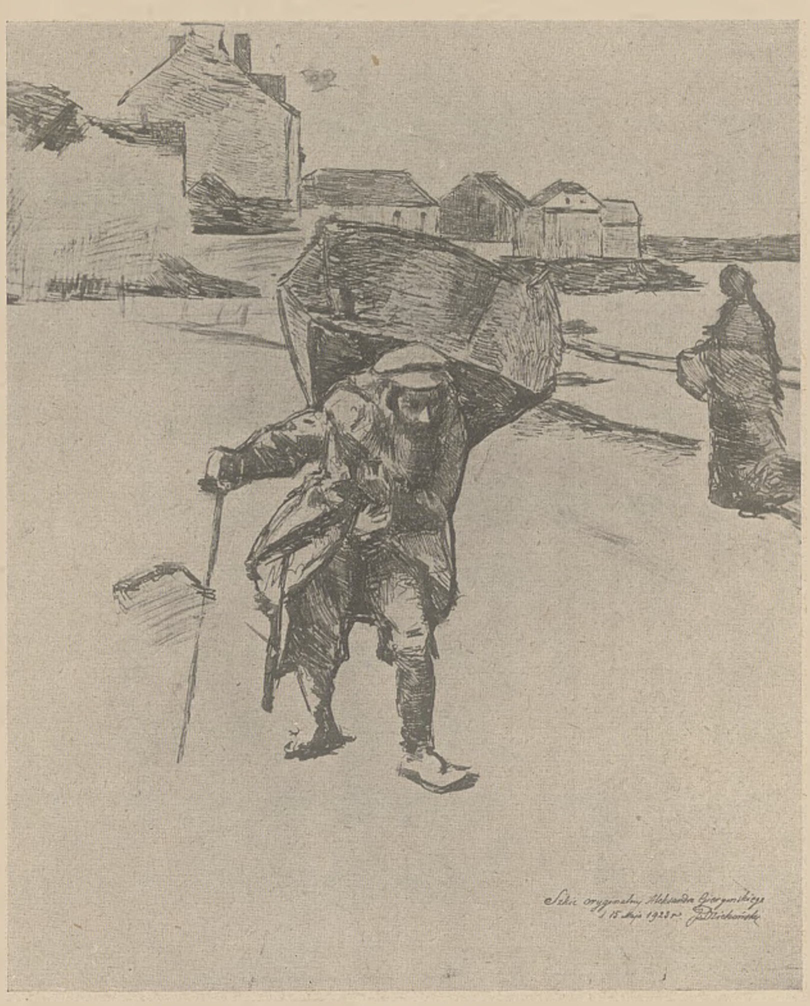
Oto podłoże wielu rzeczy, dla przyszłego historyka tej epoki nie bez znaczenia.



A. GIERYMSKI *PROSPER DZIEKOŃSKI (pióro) 1881*
(wł. dyr. Zagrodzcy, Warszawa)



ALEKSANDER GIERYMSKI *ŁODZIE RYBACKIE (czarna i biała kredka)*
(Salon sztuki «Museion», Warszawa)



A. GIERYMSKI *ŻYD TRAGARZ (pióro na płótnie) 1884/6*
(wł. dyr. Zagrodzcy, Warszawa)

Gierymski, przesiedziawszy w Warszawie coś z dziesięć lat, wybrał się z powrotem za granicę. Tym razem nie do Rzymu, lecz znów do Monachium. W tym paroletnim monachijskim pobycie stworzył cały szereg znakomitych obrazów, jak «Plac Maksymiliana» (pinakoteka monachijska). Cykl obrazów z Rottenburga i świetne rzeczy ze «Szlejhejmu» parku i galerii obrazów pod Monachium. Ale ukończywszy to wszystko do Paryża wyjechał, aby cokolwiek zmienić środowisko.

List załączony, do mnie pisany, lepiej przedstawi stan znakomitego artysty z owej chwili jak wszelkie komentarze.

Paryż, 25 września 1892 r.

Kochany Panie Władysławie!

Obydwa listy odebrałem, dziękuję za nie. Co dzień chodzę na studia, z dużym płótnem nad Sekwanę. O 5½ — przed robieniem studiów mi niesporo tłoczyć się do biura pocztowego z niewyschniętym zawsze obrazem. A po studiach na obiad — potem na kawę, zanim się zabiorę do napisania listu zejdzie dobra godzina.

Sprzedałem obraz dwa razy, nie wspominałem o tym Panu — sądząc że w katalogu jest napisane: «własność prywatna».

Jestem kontent że obraz w Pinakotece nie jest tak ostatecznie zepsuty. Po za tym mam kapitalny humor — oczywiście jak na mnie.

Pewnie L. mówił Panu o moim obrazie «Opera w Paryżu» z wystawy krakowskiej? Poczciwy L. — gdyby nie to, że obraz sprzedany, i dawno zjedzony podarowałbym mu go — żeby z niego kazał sobie zrobić portki, jest duży, więc i kamizelkę, ciemny więc miałby garnitur na karnawał, musiałby jednak pierw porozumieć się z krawcem, żeby mu moich świateł elektrycznych nie umieścił na z. — dostałby odcisków. Taki to obraz.

Dziękuję za receptę — spróbuję — trochę o tym wiedziałem; ale nie mogłem się zdecydować, ze względu na przypuszczalną stratę czasu przy obrazie, jak się nie wie, co jutro zostanie z tego co się dziś namalowało.

Zabawny to naród, tych paryskich malarzy, ledwie od paru dni siedzę nad Sekwaną, już znalazłem 3 co ten sam rozpoczęli motyw!

W tym mam zabawę, że właściwie nie ten motyw robię, co mam pod mostem, tylko inny na moście. Ale kolor pod mostem studiuję, żeby mi ludzie nie zanadto przeszkadzali.

Tą plagę nie można puszczać do atelier, zupełnie jak kieszonkowi złodzieje.

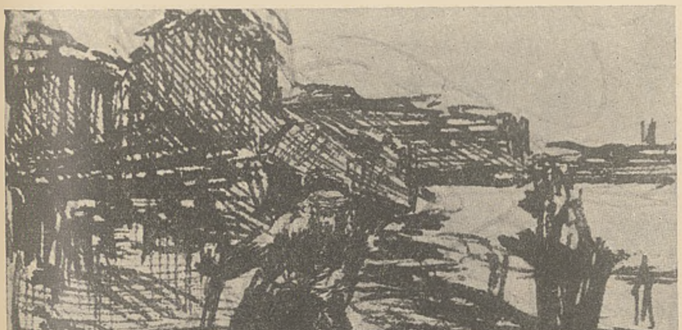
Miałem tego dowód z «Operą». — Tylko byli to ludzie bez talentu, więc nie niebezpieczni.

Będę za dni parę malować własny portret przy świetle elektrycznym — jak to wyjdzie? Trzymam się jako tako. Ściskam Pana serdecznie, piszcie.

Wasz A. Gierymski



A. GIERYMSKI RUSAŁKA (ołówek) 1884—6
(wł. dyr. Zagrodzcy, Warszawa)



A. GIERYMSKI ZYD TRAGARZ (pióro) 1884—6
(wł. dyr. Zagrodzcy, Warszawa)

Pobyt Gierymskiego w Paryżu nie trwał zbyt długo; znakomity malarz nie czuł się dobrze i wyjechał znów do Rzymu, stamtąd jednakże korespondencja nasza przerwała się. Gierymski wpadł w stan prostracji; nerwy już zgoła odmawiały posłuszeństwa, przechodził ze stanu zupełnej, miesiącami całymi trwającej apatii, w okresy tak wielkiego podniecenia, że zaczął niepokoić swym stanem ludzi tak serdecznie mu oddanych jak Madejski i inni.

Koniec — się zbliżał!

Władysław Wankie



TYCJAN *PORTRET PIER LUIGI FARNESE, KSIĘCIA PARMY*
(Muzeum w Neapolu)

JERZY FEDKOWICZ

TINTORETTO W CA'PESARO

Wystawa Tintoretta urządzona w Wenecji w r. 1937 była drugą z cyklu wystaw wielkich Wenecjan.

Poprzedziła ją wystawa Tycjana. Trzecia z rzędu wystawa poświęcona będzie twórczości Weroneza.

W paryskim Luwrze nieraz z kolegami staraliśmy się zgłębić i podpatrzyć Wenecjan.

Obrazów Tintoretta widziałem zbyt mało, żeby móc mieć o twórczości jego zdecydowane pojęcie. Przepiękny autoportret, znajdujący się w Luwrze i sporo nawet obrazów wiedeńskiej galerii nie dają jeszcze pojęcia o wartości tego wielkiego artysty.

Dzieła Tintoretta zgromadzono w pięknym dwupiętrowym pałacu przy Canale Grande (Ca' Pesaro). Zajmują one kilkanaście sal szczelnie wypełniając wysokie, dobrze oświetlone ściany. Oszołomionych i zachwyconych widzów wprawia w podziw nie tylko wielkość i ilość tych arcydzieł: zgromadzono tu około 100 obrazów Tintoretta, uzupełniając skarby weneckie obrazami ze wszystkich większych galerii Europy. Zadziwia potęga geniuszu, który potrafił, nie obniżając poziomu swych potężnych aspiracyj, tworzyć dzieła pełne malarskości i walorów plastycznych na przestrzeni już chyba nie metrów, ale kilometrów płótna. Należy dodać, że w Ca' Pesaro mieściła się zaledwie część płócien Tintoretta. Drugą część wystawy oglądać można było w Scuola di San Rocco, klasztorze, któremu



TINTORETTO *WENERA I WULKAN*

(Muzeum w Monachium)

poświęcił pracowity Jacopo Robusti 20 lat mozolnej i wytrwałej pracy. Jak wszystkie obrazy Wenecjan, obrazy Tintoretta są jasne, kolorowe i uderzająco jeszcze świeże; tak świeże, że ma się wrażenie, że nie tylko poszczególne postacie, lecz całe partie obrazu malowane były à la prima bez wszelkich podmalówek i przygotowań. Wrażenie jasności i intensywności potęguje głęboka niebieskawa czerń (coś jakby indygo), podkreślająca żywość kontrastów barwnych i ostrość załamań światła. Tonacja ogólna perłowo-szara. Akcenty kolorystyczne i plamy barwnych materii na tle ogólnej szarości, grają jak drogocenne kamienie, dając blask i światło. Zastanawia niezwykła prostota środków. Kolorystyczna gama sprowadzona jest do kilku zaledwie kolorów. Żółcie, czerwienie, niebieska lub zielona z brązem lub szarym fioletem dają przepiękną srebrzystą gamę ustawioną od jasnych biało-żółtych lub biało-różowych tonów aż do głębokiej czerni. Prostotę środków malarskich łączy Tintoretto z dużą prostotą techniki. Pod tym względem bliższy nam jest od wielu klasyków. Gra w nim pasja wielkiego dekoratora kolorysty, który chętniej operuje plamą i kreską, niż zamkniętą formą. Forma jego nie jest naracyjno-rzeźbiarską. Wypowiada się on z całą malarską swobodą, często mocniej modelując i silniej znacząc, jakby wbrew logice perspektywicznej, figury drugiego planu.

A teraz sprawa, którą muszę zostawić otwartą, pozostawiając jej ocenę wrażliwości widzów (czytelników). Rzecz to być może najważniejsza, bo dotycząca istoty jego twórczości, czegoś, co zdawałoby się, leży poza środkami malarskimi. Jest to sprawa wyrazu formy plastycznej. Sądzę, że nawet czarno-biała reprodukcja potrafi powiedzieć więcej od superlatywów i określeń pełnych afektacji.

Portret odgrywał w malarstwie weneckim pierwszorzędną rolę, zaciążył on w znacznej mierze i na malarstwie kompozycyjnym.

Zabawnie jest odnajdywać i poznawać te same modele wielokrotnie powtórzone często na jednym i tym samym obrazie, pozwala to lepiej poznać środki jakimi operował artysta. Lecz analiza rozumowa, oparta tylko na obserwacji trwa zazwyczaj krótko w bezpośrednim obcowaniu z tej miary sztuką. Czar formy Tintoretta tak prostej, że graniczącej aż z prymitywem, świat odrębny pulsujący własnym swym życiem, potrafi podporządkować i porwać nawet opornego widza. Historia mówi, że Tintoretto był przez całe niemal życie pod urokiem Michała Anioła — czuje się to raczej w układzie kompozycyjnym, w gwałtownych ruchach poszczególnych figur, w patosie wyrazu, który jest jednak u Tintoretta więcej liryczny, pełny uroku poezji i czegoś graniczącego ze smutkiem czy smętkiem. Takim jest nie tylko w obrazach religijnych, z natury rzeczy wymagających pewnego nastroju (jak Pietà, Ukrzyżowanie, Chrystus na Górze Oliwnej, Zwiastowanie itd.), lecz i w obrazach świeckich (Arianna i Bachus, Wenera, Trzy Gracje itd.).

Autorytety krytyki francuskiej uważając Tintoretta za prekursora sztuki współczesnej, twierdzą, że w twórczości jego odnaleźć można najwięcej śmiałe, nawet współczesne, koncepcje plastyczne. Niepodobna określić Tycjana i jego szkołę lub nawet prześliczne malarstwo Belliniego jako sztukę schematyczną, była to jednak oparta na szlachetnych kanonach wiedzy i doświadczeniu surowa szkoła, w której nie mógł się pomieścić rewolucyjny duch Tintoretta. Wiemy, że w latach młodzieńczych był uczniem Tycjana. Jego to postawił sobie za wzór i ideał malarskich zamierzeń. Lecz nieokiełzany temperament wiódł go gdzieś ciągle dalej. Nieuznany, surowo krytykowany, zmienia technikę i maniery, niespokojnie szukając własnego wyrazu, którymby mógł podbić i porwać konserwatywnych Wenecjan, zapatrzonych w geniusz wielkiego Tycjana a później Weroneza. Takim pozostał do końca życia.



TINTORETTO *CHRYSTUS W DOMU MARTY*
(Pinakoteka w Monachium)

Są chwile, kiedy się zdaje, że się załamuje w swym wielkim impecie twórczym. Wielokrotnie przemalowywane obrazy (np. Adam i Ewa, Kain i Abel) świadczą, że doskonałość jaką w nich osiągnął nie była zdobytą na łatwej drodze. Są obrazy które opracowywał mozolnie i długo nie mogąc osiągnąć w nich, jak sam o tym mówił, pełnego wrażenia, jakie daje natura (Adam i Ewa). Te czysto ludzkie zmagania się jeszcze mocniej zbliżają nas do tego świetnego artysty, który nie tylko olśniewa wspaniałością swej sztuki, lecz i głęboko wzrusza.

Jerzy Fedkowicz

J. G. GOULINAT

TYCJAN

(Wyjątek z książki „La technique des peintres")

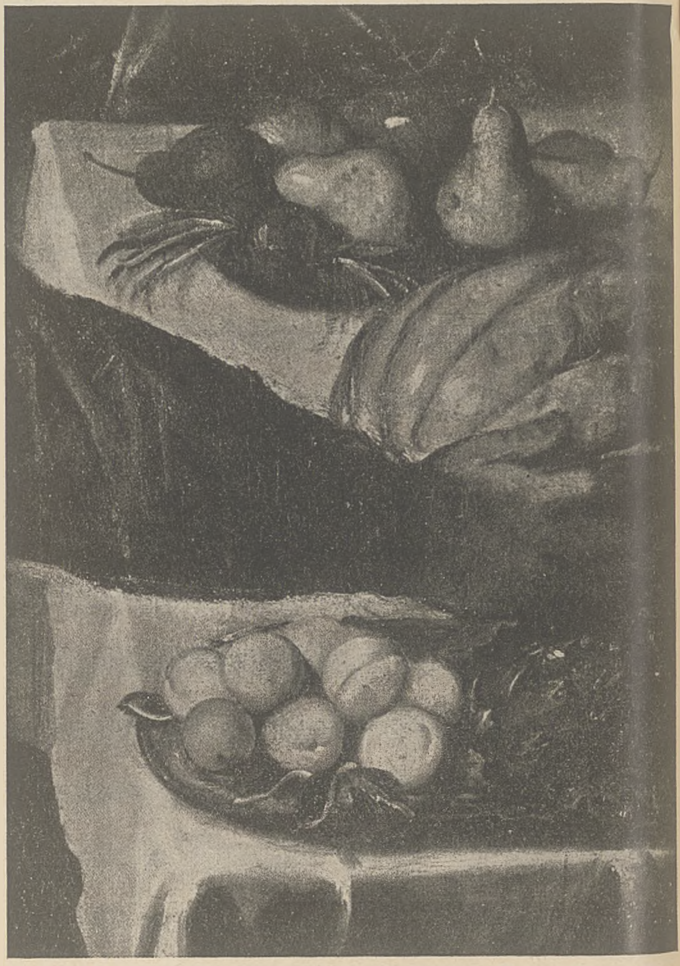
W ciągu swej twórczości wykazują malarze znaczne nieraz zmiany w technice malowania. Tycjan nie stanowi pod tym względem wyjątku.

W kompozycjach poszukuje on największej rozpiętości harmonii barwnej; bogactwo jego koloru osiąga przepych i głębię o nieporównanej sile. Wymaga to techniki zdającej się daleko odbiegać od techniki jego portretów, po największej części świadomie skromnych i jednotonowych. Wprawdzie wskazać by można na portret Franciszka I z Luwru, z czerwonymi akcentami stroju, na «Kobietę w błękitnej sukni» z galerii Pitti jak również na wszystkich dożów o lśniących draperiach, jednakże portrety Tycjana, z których «Mężczyzna z rękawiczką», «Nieznany mężczyzna» i «Człowiek o zielonych oczach» mogą służyć za typ, są zanadto liczne by nie ująć ich w pewną zamkniętą całość, odrębną pod względem maniery. Wiąże się ona zresztą z techniką większej części aktów, które Tycjan podkłada i modeluje wpierw w tonacji szarej a następnie dopiero koloruje.

Metoda ta, wynaleziona przez Wenecjan, będzie w swoim założeniu nęciła wielu mistrzów, każdy jednak, zależnie od swego temperamentu, zmieni ją w szczegółach.

Zaczyna więc Tycjan od szarego podkładu (grisaille), położonego silną warstwą. Po wyschnięciu przygładza go, aby usunąć wszelkie szorstkości, które mogłyby utrudnić miękkość ostatnich dotknięć. Bo jeżeli w «Mężczyźnie z rękawiczką» pozostawił na ostatni seans niezwykle grubą warstwę farby, można śmiało uważać to za wyjątek, gdyż prawie wszystkie jego karnacje posiadają pewną równość reliefu.

Studiując «Kobietę w błękitnej sukni», jedno z jego najbardziej reprezentacyjnych dzieł, widzimy jak dużą rolę pozostawił szarości, pokrytej zaledwie lekkim pokładem warstw kolorowych, od perłowych do ugrów. Na ciemno-szarych, jednolitych tłach, zbliżonych często do koloru stroju, Tycjanowski kolor ciała promieniuje światłem; środki użyte, są podporząd-



TINTORETTO *Detal z Ostatniej Wieczerzy z San Giorgio Maggiore w Wenecji*

kowane pragnieniu wielkiego portrecisty, aby nadać swoim modelom jak najwięcej charakteru.

Tycjan, choć malarz oficjalny, poszukiwany przez wielkich swej epoki, któremu portrety książąt, królów i cesarzy z prawa już niejako się należą, nie poluje nigdy na efekt; z prostotą maluje Karola V, Franciszka I, czy księcia Urbino, pełen zawsze szczerego pragnienia, by odkryć i utrwalić u każdego z nich rys najbardziej dominujący, głęboki i trwały. Lecz nie mając nic z owego zamiłowania do wystawności, które towarzyszyć będzie Rubensowi, malarzowi królowej Marii Medycejskiej, ani tej wyniosłej arystokratyczności, która uczyni z Van Dycka portrecistę dworu angielskiego, pozostaje Tycjan przede wszystkim i najbardziej sobą, gdy maluje człowieka odartego z wszelkiej etykiety. Nie znamy imion osób, których portrety pod różnymi konwencjonalnymi nazwami do nas dotarły. Jeżeli wolimy je niż wszystkie inne to z pewnością dlatego, że tu surowy strój sprowadzony do największej prostoty nie mąci ogólnego charakteru postaci a twarzom w szczególności pozostawia ich męską szlachetność, ich rozmach i ich płomień wewnętrzny, co czyni z tych osób żywych ludzi a nade wszystko ludzi swej epoki; to właśnie ludzie, jakich dzikie i jednocześnie przerafinowane zwyczaje opisuje nam z takim życiem Taine, którzy swój waleczny zapał i swe instynkty często okrutne oddają na usługi dam pełnych i pogodnych, wśród których sławna «Bella» z galerii Pitti stanowi najbardziej skończone uosobienie tego typu.

Malarstwo Tycjana, o technice szerokiej i prostej, jest obliczone na trwałość; nigdy nie ucieka się on do sztuczek, aby przez wygodny lecz nietrwały kolor podnieść zamierzony efekt. Nie wydaje się również aby do rozpuszczenia swych farb stosował jakieś płyny niezwykłe i skomplikowane; wiemy że pewną ilość swych płócien przygotował temperą. Mamy nawet dowody że przy pierwszym szkicu posługiwał się niejednokrotnie temperą, to jest farbą przygotowaną na zawartości jaja kurzego, aby jaknajdłużej unikać olejów.



TYCJAN *RYSUNEK*
(Uffizi, Florencja)



TINTORETTO *RYSUNEK*
(z Wystawy Tintoretta w Wenecji)

Posiadamy w Luwrze tak znakomite przykłady drugiego procederu Tycjana, że łatwo nam przyjdzie zgłębić go bez uciekania się do innych muzeów. Samo «Złożenie do grobu» jest rewelacyjne co do kolejności następujących po sobie faz pracy. W rzeczywistości różni się ono mniej niżby można przypuszczać od faktury portretów, gdy chodzi o przygotowanie płótna. Nie są to już szarości w jednym tonie, lecz szarości lekko kolorowe w sensie ostatecznej harmonii, nadzwyczaj zawsze solidne w materii. Jednym słowem już na samym początku uwzględnia Tycjan zasadniczą grę kolorów, które potem będzie miał położyć mocniej. Czerwona prążkowana tunika w «Złożeniu do grobu» daje klucz do całego procederu: dosyć łatwo odgaduje się właściwy kolor przygotowawczy o świeżo różowej szarości, skombinowanej z trwałych ugrów, podczas gdy cynober i kraplak nasycają na końcu, dzięki swej inten-

sywności i przeźroczystości, dźwięczność tonu ogólnego. W ten sposób stopniowo obraz się wzbogaca i wibracje jego jak dźwięk dzwonu, w który się coraz mocniej uderza, wciąż się potęgują. Solidnie skonstruowany spód pozwala Tycjanowi pewnie, bez wahań, przechodzić z jednej partii obrazu do drugiej, z całą lekkością i porywem, które go cechują.

Nie wyobrażamy sobie Tycjana cyzelującego swe' rysunki, jak to robi Leonardo da Vinci. Włada on ołówkiem lub piórem po mistrzowsku, jest jednak zanadto głęboko malarzem, by szukać na papierze czego innego, jak szerokich i mocnych zaznaczeń, które mają służyć głównie kompozycji. Rozdzielając światła i cienie precyzuje swą myśl, określa efekt obrazu, lecz skoro raz powziął koncepcję, zbyt jest pewny siebie, zanadto wiele radości znajduje przed samym płótnem, aby przedłużać na papierze analizę, którą woli przeprowadzać z pędzlem w ręku [1]).

Nie jest to zresztą wyłączną właściwością rzemiosła Tycjana; inni wielcy koloryści postępowali w ten sam sposób.

Wszelako jednych jak i drugich cechuje z reguły to samo: ich przygotowanie obrazu odznacza się niesłychaną swobodą a wykonanie końcowe zachowuje często tę samą lekkość. Lecz jeśli wykończenie obrazu robi nawet w ich największych płótnach wrażenie jakby było owocem kilkugodzinnego seansu, to tylko dla tego, że pierwsza praca nad obrazem, jego szkic, aby użyć słowa, które wszyscy znają, został doprowadzony, w jakiej by to nie było technice, do absolutnej doskonałości.

Przyjmując że dostatecznie trafnie ujęliśmy zasadę techniki Tycjana, której główne podstawy staraliśmy się określić, trzeba pamiętać raz na zawsze, że nawet obrazy takich malarzy, którzy najmniej zmieniają swoją technikę, porównywane ze sobą, przedstawiają ustawiczne zmiany faktury; wystarczą mi na dowód repliki własnych dzieł, robione przez artystów: otóż obok małych różnic kompozycyjnych, oddalają się od siebie znacznie właśnie dzięki samemu wykonaniu.

Nie można oczywiście doszukiwać się w tych kilku uwagach na temat techniki mistrzów, których tu rozpatrujemy, jakiejś bezwzględnej ścisłości. I tak na przykład ponadto cośmy mogli powiedzieć dotychczas o Tycjanie dodajmy, że właśnie to co go najbardziej charakteryzowało, gdy zaczynał malować na swych zawsze mądrze przygotowanych podkładach, to lekkość ostatnich seansów, podczas których igrał niespodziewanymi lazerunkami, bawił się grubym nakładaniem farby, zmieniał, drwił sobie z trudności, a wszystko to dla tego że był Tycjanem.

To też jeśli w dziele Tycjana, czy w działach innych wielkich mistrzów, uda się nam niekiedy dostrzec szczegóły technicznego procederu, nie przeniknęliśmy przez to samo jeszcze tajemnic jego geniuszu.

Tłum. *Wojciech Bylicki*

---

[1]) Jest rzeczą bardzo interesującą porównać studia rysunkowe do obrazów Tycjana i Ingres'a: szerokie pociągnięcia, mocne zaznaczenia, wielkie plamy wystarczają pierwszemu, który «myśli barwą», podczas gdy drugi studiuje swego modela po kilka razy, zawsze bardzo drobiazgowo, robi następnie karton całości, gdzie jeżeli chodzi o linię, wszystko jest w szczegółach obmyślane i przewidziane, jednym słowem wierzy i ufa tylko rysunkowi.

J. G. GOULINAT

TINTORETTO

(Wyjątek z książki „La technique des peintres“)

Tintoretto wywodzi się niezaprzeczenie od Tycjana. Nie posiada może całej subtelności swego mistrza, ma za to więcej rozmachu. «Robusti», «Furioso», oto znakomite określenia tego olbrzyma malarstwa.

Paleta jego, zbliżona do palety Tycjana, jest jeszcze bardziej ograniczona. Jest on zmuszony, jak wszyscy zresztą, odwoływać się w swej gamie kolorystycznej do błękitów, żółci i czerwieni, i z prawdziwą też maestrią używa jej w «Cudzie św. Marka» w Akademii Weneckiej; stopniowo jednak upraszcza swą paletę i ulubione harmonie z ostatnich lat życia wypływają już tylko z nieskończonych kombinacyj czterech kolorów: bieli, żółtego i czerwonego ugru oraz czerni. Błękit staje się rzadkością, żółć także, a jeśli w draperiach posługuje się dość chętnie kraplakiem, którego ton wprawia w wibrację i karminem zmieszanym z ugrem i cynobrem, to tylko dlatego, aby otoczywszy je bardzo silnymi walorami, pozostawić im znaczenie lokalne. Tą drogą daje swym obrazom wrażenie wielkiej intensywności koloru, podczas gdy w rzeczywistości wynurzają się zaledwie 2 lub 3 tony otoczone prostą grą silnie podkreślonych walorów.

Tę wiedzę walorów posiada Tintoretto ponad wszelki wyraz, zastępuje ona u niego urok kolorystyki. Dalej, nie szuka nigdy ładnych wdzięcznych kolorków; wielki efekt całości dający wrażenie ogromu z solidną konstrukcją u podstawy i formami silnie zaznaczonymi, oto treść jego poszukiwań.

Geniusz Tintoretta podobnie jak Tycjana domaga się materiałów trwałych. Używa on też płócien grubych o dużym ziarnie. Mamy dowody że nieraz pokrywa je bezpośrednio tonem ciemno szarym a często nawet brązowo szarym. Poszczególne partie obrazu wykonuje Tintoretto w jeden seans, nakładając farbę grubo, na spodach, jak się zdaje, oszczędnych w kolor, kolejność nawiarstwienia jednak trudno określić, pokrywa bowiem wszystko potem gęstą warstwą. Jeżeli podobnie jak Tycjan (nie jest to zresztą udowodnione) przygotowuje płótno mocno, to na to, by później pokryć je jeszcze mocniejszą materią. Nie można sobie wyobrazić Tintoretta robiącego częściowe poprawki; to co wykonuje wychodzi lepiej lub gorzej, lecz nigdy do skończonego raz dzieła nie powraca. Rozstrzyga u niego spontaniczna decyzja która go w danej chwili ponosi, i aby lepiej podkreślić to co chce wypowiedzieć, zdarza się że obwodzi rysunek kreską czarno zieloną, nieraz na 1 cm szeroką.

Mimo wysokiej wartości, jaką posiadają kompozycje Tycjana, śmiało można twierdzić że w portretach osiąga on styl jeszcze szlachetniejszy. Tintoretto przeciwnie, choć zawdzięczamy mu piękne portrety, to jednak malarz San Rocco jest bardziej sobą, kiedy maluje wielkie kompozycje. Ma za dużą łatwość, maluje za szybko, by być głębokim psychologiem. Najlepiej można przekonać się w Wenecji do jakiego stopnia fakt

malowania współczesnych musiał go drażnić, widzimy tam zanadto wiele głów malowanych po prostu «aby zbyć», które w niczym nie przyczyniają się do sławy autora. Zresztą Tintoretto nie grzeszy nigdy nadmiarem skrupułów i żal się naprawdę robi gdy się widzi z jaką beztroską przechodzi często od podniosłości do zwykłej wulgarności. Siła twórczej ekspansji nie pozwala mu się ograniczyć a jeśli chybi coś, nie ukrywa tego, przeciwnie z całym zuchwalstwem obnosi się ze swą pomyłką. Nienawidzi «ładnego» a jeśli mu się zdarzy że nie osiągnie piękna, pozostaje wielki przynajmniej przez swój autorytet. I jak mu nie wybaczyć godnego czasem krytyki chaosu, skoro z tego zamętu wynurza się nagle jakiś kształt: akt, ramię, najdrobniejszy fragment, który łączy w sobie wszystkie te wielkie wartości jakie najbardziej podziwiamy w malarstwie.

Mimo że sobie najwidoczniej lekceważy swoje upadki, jest Tintoretto zanadto głęboko artystą, aby sobie z nich miał nie zdawać sprawy. Zapewne woli po większej części piękny błąd niż lichą poprawkę, jednakowoż na sławnych kartach swej twórczości widzimy jak się otacza cennymi ostrożnościami. Nie znamy niestety szkiców do wszystkich wielkich jego płócien, jest rzeczą możliwą, że nieraz pomijając je zupełnie, zwracał się bezpośrednio do panneaux, które chciał wykonać. Lecz posiadamy w Luwrze szkic «Raju», którego wykonanie znajduje się w sali Wielkiej Rady w Wenecji. Od projektu do skończonej kompozycji można wykazać dosyć duże zmiany, które nie zdają się przemawiać na korzyść wielkiego obrazu. Tintoretto starał się zawsze jaknajdalej prowadzić swój szic, chciał bowiem do ostatka i wbrew najróżnorodniejszym trudnościom materialnym zachować swobodę działania, której tak potrzebował. Nie zdaje się aby w tym właśnie wypadku osiągnął pożądany rezultat, jako że płótno straciło bardzo wiele ze swej pierwotnej smakowitości.

Zato lepiej znamy i mieliśmy sposobność gruntowniej przestudiować jego szkic do «Św. Rocha pielęgnującego zadżumionych». (Zbiory Maurice Magnin). Szkic ten cechuje zdumiewająca wprost pilność i troska o doskonałość. Nauczony zapewne przykładem innych kompozycyj, których rozbudowa w trakcie wykonywania sprowadzała ustawiczne niespodzianki, postanowił Tintoretto nałożyć sobie dyscyplinę i nie dawać się ponosić ekstazie twórczej, bez należytego uzbrojenia się przedtem we wszystkie dokumenta, których spóźnione studium mogło grozić zahamowaniem twórczego rozpędu. Mógł sobie tylko pogratulować cierpliwości, bowiem wielkie to płótno jest z pewnością jednym z najlepiej udanych.

Nie znam bardziej reprezentacyjnej karty z okresu pełnego rozwoju talentu Tintoretta jak 4 panneaux dekoracyjne ze sali dell'anticollegio w Pałacu Dożów. Nie można być bardziej oszczędnym w środkach a równocześnie operując czterema czy pięcioma kolorami, grać z taką siłą i delikatnością w gamie rozciągającej się od bieli kości słoniowej do oliwkowej czerni. Pokazuje tutaj Tintoretto całą sobie właściwą umiejętność dekoracyjną i do jakiego stopnia potrafi być syntetycznym w formie. Ze swych środków technicznych nie robi zresztą w tym wypadku przed nami żadnych tajemnic, przeciwnie, w tak wielkim dziele zdaje się nam mówić: «płótno, pędzel i paleta pusta prawie, oto czym się posługiwałem, czegóż chcecie więcej?». W istocie nie trzeba być czarodziejem by odkryć proceder.

Trzeba nim było być jednakowoż by się tym procederem tak posługiwać. Tłum. *Wojciech Bylicki*



EL GRECO *RYSUNEK (pióro i lavis)*
(kol. Marc. Olliver, Londyn)

FRANCISZEK BIEDART

WYSTAWY PARYSKIE

Wystawa kilkudziesięciu dzieł El Greca w Galerii Beaux Arts cieszyła się w ciągu kilku miesięcy niesłabnącym powodzeniem u malarzy i szerokiej publiczności. Co prawda figurowały tam obok pierwszorzędnych arcydzieł także obrazy nie mające nic wspólnego z genialnym dziełem Greca. Są to dzieła raczej jego uczniów lub zręcznych imitatorów. Kościoły w owym czasie ubiegały się o jego obrazy.

Główną atrakcją wystawy były obrazy z kolekcji króla rumuńskiego.

Jeszcze czterdzieści lat temu twórczość Greca była zupełnie w cieniu. Niemiecka krytyka sztuki pretenduje do pierwszeństwa jeżeli chodzi o zainteresowanie się historii sztuki dziełami tego artysty. Carl Justi pierwszy poważnie się nim zajął w swoim epokowym dziele pt.: «Velasquez i jego otoczenie». Muszę o tym powiedzieć kilka słów. Powyższe dzieło zadziwia zupełnym brakiem wrażliwości malarskiej. Zobaczmy co Justi pisze tam o Greco. (Str. 84, 85, 86 — Wydawnictwo Phaidon).

«Lecz w historiach i w postaciach świętych wpada całkowicie w tę dziką manierę, która trudna jest do zrozumienia bez zdania sobie sprawy z tego, że ma się tu do czynienia ze zboczeniem patologicznym. W Toledo, będąc samotny, zatracił się».

Nie znam w historii sztuki bardziej bezlitosnego okrucieństwa i surowszej rozprawy z genialnym kolorystą, jak tego niemieckiego historyka sztuki. Nie wskrzeszenie lecz skompromitowanie doszczętne Greca było celem Carla Justi.

Natomiast francuscy malarze dziewiętnastego stulecia już głęboko odczuwają czar Greca. Najpierw Delacroix w sekrecie jeszcze, a Manet w r. 1865, będąc w Hiszpanii świadomie już go podziwia. Również inni malarze francuscy a między nimi Cézanne podziwiają Greca.

Obrazy Greca «Kobieta w futrze gronostajowym», «Widok Toledo», jego akty, natchnęły Cézanne'a do dzieł zupełnie przez nie inspirowanych. Z jednej więc strony prawdziwa, instynktowna wrażliwość malarzy, pełna podziwu dla Greca, z drugiej zaś zaślepienie oficjalnego krytyka sztuki, który zamiast oświecić publiczność, otumania ją.

Lecz z początkiem r. 1908 ukazuje się epokowy katalog dzieł Greca wydany przez wielkiego hiszpańskiego historyka sztuki Manuela B. Cossio. Historyk ten w swoich studiach o Greco stawia go na czele malarstwa hiszpańskiego, wbrew opinii takich historyków, jak Carl Justi. Dowodzi, że wszyscy wielcy malarze hiszpańscy, którzy przyszli po Greco, z niego się wywodzą, lub nim są inspirowani, a w pierwszym rzędzie Velasquez. Potwierdza on właściwie opinię Palomino, wypowiedzianą w jego studium o Velasquezie z r. 1724. Dla Manuela B. Cossio Greco jest najgłębszym wyrazem mistyki hiszpańskiej, katolicyzmu w hiszpańskim malarstwie. Manuel B. Cossio ma najwyższe zasługi w historii sztuki, jako ten z uniwersyteckich historyków sztuki, który pierwszy, chociaż późno, przyznał i podniósł geniusz malarski El Greca.

Chciałby zaznaczyć tylko, że Greco tak głęboko przesiąknięty mistyką hiszpańską, zawsze jednak tęsknił za swoją ojczyzną. Urodził się w mieście portowym Candia na wyspie Kreta w r. 1547. Całe życie podpisywał na swoich płótnach dumnie swoje greckie nazwisko Domenico Theotocopuli. Uważał się za autentycznego spadkobiercę wielkiej kultury greckiej. Karmił ducha dziełami wielkich poetów i myślicieli greckich. W jego bibliotece obok pisarzy greckich i włoskich zaszczytne miejsce zajmowali jednak i pisarze hiszpańscy. Mając lat zaledwie dwadzieścia przyjechał do Włoch i dzięki swoim wyjątkowym zdolnościom malarskim szybko wysunął się, jako typowy przedstawiciel szkoły weneckiej. Szereg lat pracował w pracowni Tycjana i najprawdopodobniej także w pracowni Jacopo Bassano. Jego portret malarza Giulio Clovio, figurujący na wystawie jest zupełnie w typie Tycjana. Następnie Greco udaje się do Rzymu, gdzie zobaczył, że nie ma dla niego miejsca i nagle w r. 1575 udaje się do Hiszpanii i w r. 1576 zamieszkuje na stałe w Toledo, w pałacu Markiza de Villena (od r. 1685) niedaleko starej dzielnicy żydowskiej. Wielki pisarz francuski Maurice Barrès w książce swej o Greco pod tytułem «Greco czyli sekret Toledo» opisuje w niezapomniany sposób to miasto, gdzie skrzyżowały się dwie kultury, zachodnia — chrześcijańska i wschodnia — mahometańsko-arabska. W tym to mieście «nekromantów, kabalistów i mistyków» Greco przejął się mistyką hiszpańską, która odpowiadała jego duchowi. Tu w Toledo odnalazł siebie i przez trzydzieści lat pracą wytężoną i głęboko przemyślaną stworzył wiekopomne dzieło, zupełnie oryginalne w historii sztuki. Doprawdy nie znam innego dzieła, któreby było tak absolutnym wyrazem artystycznym duchowego Ja, jak dzieło Greca. Nawet w jego portretach despotycznie ukazuje się Ja artysty. Oczywiście, że nie biorę tu pod uwagę dzieł stworzonych we Włoszech. Tam Greco jest tylko zdolnym epigonem szkoły weneckiej. Max Dvořak, znakomity autor dzieła: «Dzieje sztuki jako dzieje ducha» zalicza Greca do manierzystów włoskich, to jest do tych malarzy, którzy się wywodzą od Michała Anioła. Według Dvořaka Greco swoją formę nadnaturalną wziął od Michała Anioła a kolor od Tintoretta. Julius Meier Graefe uważa Greca za barokistę. Mówi on, że w Greco łączy się barok rzymski Michała Anioła i barok wenecki Tycjana, Veroneza i Tintoretta. Tu muszę zrobić kilka uwag. Jeżeli Greco uprawiał manierę — to swoją własną — w z n i o s ł ą m a n i e r ę. Jeżeli będąc we Włoszech mógł zachwycać się Michałem Aniołem, to w jego epoce toledańskiej od niego się uwolnił. Jego sztuka staje się wówczas wręcz przeciwną Michałowi Aniołowi. Jego chude, ascetyczne postacie nie mają nic wspólnego z ciężkimi, muskularnymi ciałami Michała Anioła. W rozmowie z Pacheco, teściem Velasqueza, wyraża się dość lekceważącą o malarstwie Michała Anioła, chociaż uznaje go jako wielkiego rysownika i rzeźbiarza. Jest dostatecznie zrozumiałe, iż rzeźbiarskie traktowanie malarstwa przez Michała Anioła nie odpowiadało kolorystycznemu geniuszowi Greca. Natomiast malarstwo Tintoretta musiało odpowiadać jego duchowi.

Dalej Julius Meier Graefe wskazuje na charakter gotycki dzieł Greca i usiłuje go pogodzić z jego duchem barokowym. August L. Mayer zwrócił uwagę, iż Greco z epoki toledańskiej to powrót do gotyku średniowiecznego i sztuki bizantyjskiej. Zupełnie słusznie. Dodam tylko, że jest to powrót do gotyku późnego (gothique flamboyant). Koncepcja formalno-architektoniczna Greca, to pionowa linia wężowa, strumień koloru rwie się w górę jak płomień.

W młodości malował Greco ikony w stylu bizantyjskim. Willumsen w swoim znakomitym dziele «Młodość Greca» doskonale wykazał istnienie elementów w y r a ź n i e b i z a n t y j s k i c h w dziełach Greca. Inni historycy sztuki bizantyjskiej.



EL GRECO *ZDJĘCIE Z KRZYŻA*

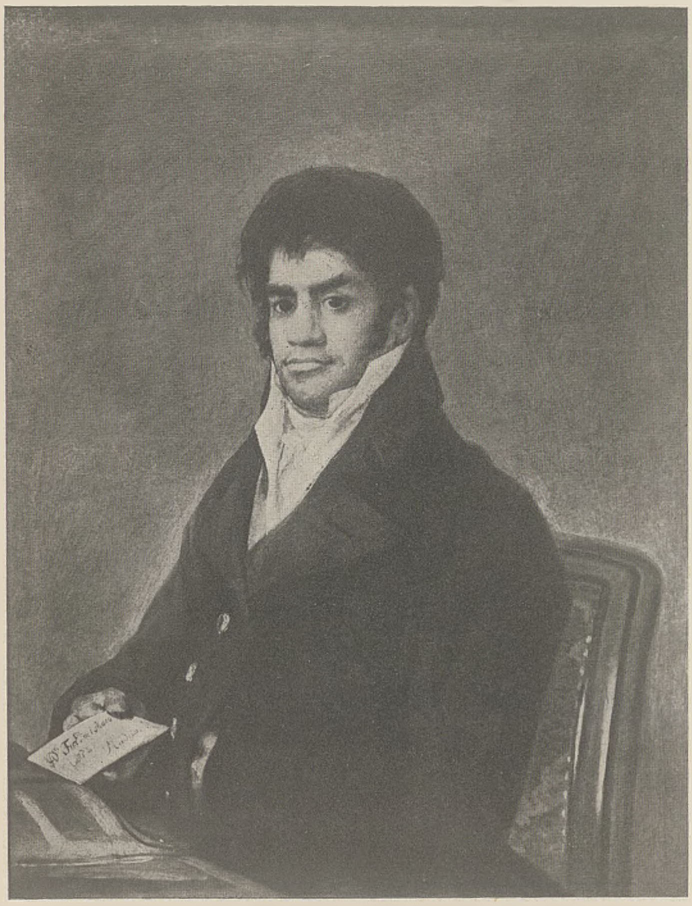
(kol. hr. de la Beraudiere, Paryż)

jak Diehl, Jean Babelon potwierdzają to w zupełności. Uczony niemiecki Schweinfurt znajduje analogie pomiędzy nadnaturalnie wydłużonymi figurami Greca i malowidłami ściennymi z r. 1378 w świątyni Przemienienia Pańskiego w Nowgorodzie Wielkim, wykonanymi przez Greka Theofanesa («Grek Feofan») i mającymi prawie te same proporcje. «Ostatnie promieniowanie zachodnie sztuki bizantyjskiej» — mówi Tschudi o Greco.

Na wystawie widzieliśmy szereg obrazów z życia Świętego Franciszka. Greco ciągle powracał do tej postaci o chudej, kościstej twarzy, o oczach płomiennych, gorączkowych. Istnieje około 50 obrazów Greca na ten temat. Święty Franciszek otrzymujący stygmaty, Święty Franciszek w głębokiej medytacji, czy też Święty Franciszek z trupią czaszką. Myślę, że w tych dziełach Greco się zwierza przed nami ze swych ukrytych myśli. Dwie myśli bowiem dominują w dziełach Greca — nieustanna myśl o śmierci oraz wieczne pragnienie Boga. Wielki samotnik jest dręczony niepokojem i cierpieniami duchowymi, stanowiącymi jego pokarm codzienny. Z tych wzniosłych cierpień, z tych zmagań duchowych dusza artysty wychodzi rozświetlona. Malarstwo jego staje się wielką symfonią koloru i światła, o niezwykłej wprost, przeźroczystej świetlistości. Najśmielsze kontrasty łączą się w harmonię wprost nieziemską.

W Oranżerii urządzono wystawę dzieł Goyi, pochodzących z muzeów i kolekcyj francuskich. Była to tylko skromna część twórczości wielkiego artysty hiszpańskiego. Jednak wszyscy wychodzili z tej wystawy głęboko wzruszeni. Tak silnie bowiem działa na widza twórczość Goyi. W każdym dziele, w każdym rysunku, jakby się nam spowiadała dusza artysty. Dusza, pełna tajemnic, ogromnie skomplikowana i nieodgadniona. Rzec można, że żaden malarz nie oddał tak wyraziście ducha narodu hiszpańskiego jak Goya. Położyłem nacisk na słowa n a r ó d. El Greco wyraził ekstazę religijną tego narodu a właściwie swój własny mistycyzm religijny, Velasquez malował arystokrację hiszpańską, dwór królewski, Goya zaś to cała Hiszpania, wszystkie warstwy społeczne, cała namiętność tego kraju, nieokiełznana zmysłowość, radości i smutki. Gdyż Goya jest prawdziwym synem hiszpańskiego ludu. Sam przeżywał jego niedole i smutki, reaguje na nie swoim szyderczym śmiechem, od którego ciarki przechodzą po ciele W tym dziele trawionym jakby niesamowitą gorączką, namiętnością i bólem odczuwamy los hiszpańskiego narodu. Jakże to wszystko wyrażone jest genialnie po malarsku, a b s o l u t n i e p o m a l a r s k u. Przed wielkim obrazem «Junta» malarze stali godzinami. Brak wprost słów na opisanie tego obrazu. W wielkiej sali posiedzień w półmroku pogrążone są postacie. Niemniej wyraz twarzy ostro

wrzyna się w pamięć, koszmarną swą realnością. W atmosferze tego obrazu czuć jakby dym siarki. Mistrzowskie, nieporównane zlewanie się kolorów szarego, brązowego, różowego, szaro-różowego, szaro-zielonego, dochodzi do szczytów wizjonerskiego malarstwa. Staję przed portretami Goyi, w których ten ostatni wielki portrecista europejski kroczy śladami Tintoretta, Tycjana i Rembrandta. Był również pod wpływem Velasqueza i Greca. Pędzlem swoim Goya wprowadza nas w duchowy świat swoich postaci, okrutnie prawdomówny, jakby życie objął w gwałtownym uścisku. Przekracza on swoim wizjonerskim widzeniem wszelki naturalizm. Pokazuje nam w człowieku stronę ludzką i bestialską jednocześnie. Trudno oderwać się od jego autoportretów, malowanych już



F. GOYA *DON FRANCESCO DEL MAZO*
(Muz. w Castres)

w podeszłym wieku. Głuchy (ogłuchł w r. 1792 po chorobie) posępny, o przenikliwych oczach, twarzy skurczonej wenętrznym bólem, gwałtownej, cierpiącej ludzkiej twarzy.

Srebrzysto-szary ton jest podstawą jego kolorystyki. A ton ten ma u niego takie bogactwo gradacji i odcieni oraz wyrazu, jakiego nikt przed tym nie potrafił sobie nawet wyobrazić. Cała twórczość Maneta oparta jest na Goyi. Bogactwo czerni, ugrów i palonej sienny (nie używa asfaltu) jego róże — wszystko to tchnie mistrzostwem dotąd niespotykanym. Wibracja, płynność i soczystość koloru — to po prostu czarodziejstwo. Sądzę, że rację mają ci, co twierdzą, że całe malarstwo hiszpańskie to właściwie Greco, Velasquez i Goya. Zapomniałem wspomnieć o jego portretach kobiet. W nich każdy gest, każdy ruch, pełen jest charakteru i znaczenia. Najpiękniejsze w tych portretach to niezwykły żar spojrzenia, oraz ręce.

Greco i Goya, to dwaj wybrani, nadczuli, którzy przechodzą granice naszego normalnego, racjonalistycznego myślenia. Stąd też wywodzi się konflikt pomiędzy naszą, «normalną» psychiką a ich psychiką, niby to anormalną.

Wystawa Goyi jest jedną z tych wystaw, których się już nigdy nie zapomina.

Wystawa Vuillarda interesuje w pierwszym rzędzie samych malarzy. Galeria Bernheim Jeune miała szczęśliwą myśl urządzenia wystawy przedwojennej twórczości tego mistrza. Jego ostatnie obrazy widzieliśmy już w roku zeszłym w Galerii Paula Rosenberga. Różnica pomiędzy tymi dwiema epokami jest ogromna. Gdyby mi zadano pytanie, którą z tych dwu epok więcej cenię, odpowiedziałbym, iż najcenniejsze są dzieła Vuillarda stworzone w okresie środkowym, pomiędzy tymi dwiema epokami. W swoich ostatnich obrazach Vuillard wydaje mi się nieco ciężki, tak jakby chciał sobie nadać muzealności, jakby chciał być zupełnie doskonałym we wszystkich elementach obrazu. Równowaga kompozycji, spokojne, uregulowane światło, jak najwięcej reliefu, wprost tradycyjne już wydobywanie przestrzeni itd. Czyżby Vuillard postawił sobie za zadanie zostać Terborchem dwudziestego stulecia? Co prawda niektóre jego dzieła są bardzo piękne, lecz grozi mu popadnięcie w trzeźwe, majsterskie malarstwo w którym magiczne rzemiosło zastępuje natchnienie i polot. Ten Vuillard, którego uważamy za charakterystycznego, to Vuillard jeszcze przedwojenny. W jego dziełach przedwojennych mieści się już zapowiedź jego dzieł najlepszych, malowanych po r. 1914.

Vuillard dzisiejszy, tak jak dawniej pełen jest podziwu dla wielkich impresjonistów. Twórczość Renoira wprowadza go w niesłychany entuzjam. Silnie oddziałały nań również pastele Degasa i Toulouse--Lautreca oraz japońszczyzna i chińszczyzna. Można powiedzieć śmiało, że Vuillard żyje do dziś dnia w tej epoce. Z podziwem ogląda się te przeładowane kolorowymi tkaninami, tapetami, bibelotami wnętrza mieszkań burżuazyjnych, z r. 1900, malowanych z takim mistrzostwem. Jak już wspomniałem silnie oddziałały nań pastele Degasa i Toulouse-Lautreca. W najlepszych swych obrazach, nawet olejnych Vuillard jest pastelowy. Nie należy go mieszać, jak to się często zdarza z Bonnardem. Bonnard olśniewa nieznanym bogactwem materii malarskiej, Vuillard zaś wyrafinowaniem kolorystycznym. Najbardziej uwydatnia się u Vuillarda harmonia kolorów szarych, zimnych oraz dla dopełnienia akcenty żółtego, fiołkowego i różowego. Na tle szaro-popielatej ściany, zielona kanapa — aksamitna, i kobieta w czarnej jedwabnej sukni, — oto temat charakterystyczny dla Vuillarda. Harmonizować barwy, stłumiać je, zlewać w ogólny ton seledynowy, jasno-fioletowy, blado-zielony, szaro-srebrzysty, szaro-różowy, oto specjalność Vuillarda. Lecz forma jego jest chwiejna i naturalistyczna.

Wystawa malarstwa angielskiego w Luwrze przedstawia się dość imponująco. Wybór dzieł jest doskonały i daje widzowi dobry przegląd malarstwa wieku osiemnastego i dziewietnastego. Nieco niebezpiecznym eksperymentem było otwarcie tej wystawy, niejako dla kontrastu po wystawie Greca i Goyi. W rzeczywistości nie może ten rodzaj malarstwa porwać za sobą malarzy francuskich, mimo że jest na tej wystawie kilka doskonałych obrazów. Lecz to wszystko. Ogólny charakter tego rodzaju malarstwa nie entuzjazmuje. To co charakteryzuje wielkie szkoły malarstwa włoskiego, flamandzkiego, holenderskiego, hiszpańskiego i francuskiego to pasja, namiętność, ekstaza. Renoir na przykład porywa swoim szaleńczym wprost upajaniem się życiem i światłem. W malarstwie angielskim poryw i bunt ducha zastąpiony jest humorem i spokojnym, poetyckim liryzmem. Wyjątki są dość nieznaczne. Nie wpływają na całokształt tej sztuki.

Malarstwo angielskie jest wyrazem tradycyjnego ducha wyspiarskiego tego narodu. W osiemnastym wieku odzwier-



F. GOYA «JUNTA» (detal)

(z wystawy Goyi w Orangerii w Paryżu)

ciadla dobrobyt, elegancję bogatej «gentry» angielskiej, dumnej i rozkochanej w sobie. W dziewiętnastym stuleciu egzaltuje się wsią, szczęściem rodzinnym, przeszłością, historią. Sztuka ta odpowiada charakterowi nowej potęgi zamożnego społeczeństwa, które wzbogacone handlem i przemysłem jest niemniej dumne i wyniosłe niż społeczeństwo poprzednie. Malarstwo to jest dość dekoracyjne i daje doskonały obraz minionej Anglii. W malarstwie angielskim da się zauważyć ukryty konflikt pomiędzy wizją jasną, zmysłową, pla-

pędzla. Jest on najgłębszym wyrazem energii i siły celtyckiej narodu angielskiego.

Reynolds jest niezrównanym wirtuozem rzemiosła malarskiego. Jest doskonały w swoich portretach starców, zahartowanych w twardej walce życiowej. Razi nas natomiast jego iście angielska sentymentalność w portretach dzieci. Pełno uroku, czaru i elegancji jest w dobrych portretach Gainsborough, kiedy tylko w tle swoich portretów daje gobelinowy pejzaż, lecz kiedy wpada w przesadną gobelinowość niektórych



W. HOGARTH — *HANDLARZ GORSETAMI* (*klisza «Arkady»*)
(*kol. Sir Edmund Davis, Chilham Castle*)
(*Wyst. Malarstwa Angielskiego w Paryżu*)

styczną rzeczywistości i wizją świata nieokreśloną, otoczoną woalem. A więc od form zanikających na tle nieskończonych niebios powraca malarz angielski do form stałych, określonych, ciężkich. Dla przykładu przeciwstawmy Hogartha i Raeburna, Gainsboroughowi i Richardowi Wilsonowi, pejsarzystę Constabla-Turnerowi.

Hogarth jest nie tylko ojcem malarstwa angielskiego, które zaczyna się przypuszczalnie około r. 1724, lecz jest dla nas w ogóle największym malarzem angielskim. Nikt z malarzy angielskich poza nim nie posiada tak tęgiego modelunku, takiej soczystości koloru, takiego pewnego, precyzyjnego dotknięcia

swoich obrazów, nieco trudniej nam już wtedy pogodzić się z tym. Wszyscy malarze angielscy tej epoki są doskonali w szkicu, w malowaniu spontanicznym, bez przeładowania retuszami.

W dziewiętnastym wieku Turner i Constable doprowadzają do szczytu doskonałości pejzaż angielski, rozpoczęty przez Goinsborougha, Wilsona i Johna Croma (Old Crôme).

Jeżeli chodzi o Constable to wolę jego małe obrazy, w których nieraz dościga Corota. Pokazano nam między innymi słynny obraz «Wóz z sianem», który wystawiony w r. 1824 porywał młodzież francuską. Obraz ten samego Delacroix zmu-

sił do przemalowania «Massacre de Scio». Constable uważany jest przez wielu malarzy i krytyków za inspiratora szkoły barbizońskiej. Przyczynił się do triumfu szkoły realistycznej we Francji, uwalniając ją od intelektualnego archaizmu Dawida. Jego dzieło było dla młodego ówczesnego pokolenia francuskiego potężnym zewem ziemi i objawieniem wielkiego światła zewnętrznego. W wystawionym obrazie «Wóz z sianem» francuscy malarze mieli możność podziwiać gradację najróżniejszych odcieni koloru zielonego.

Turner w początkach swoich silnie inspirowany przez Claude Lorraina, jest właściwym twórcą impresjonizmu XIX wieku. W r. 1870 Claude Monet i Pissarro ujrzą jego obrazy i pod tym wpływem stworzą impresjonizm francuski. Turner jest największym malarzem morza, poetą burzy i rozpanoszonego żywiołu. Ostatnia epoka Turnera jest likwidacją formy, konstrukcji i planów w pejzażu.

Przedwcześnie zmarły Bonnington jest największym wyrazicielem liryzmu angielskiego w malarstwie. Jest to prze-wspaniały malarz.

Zwycięstwo prerafaelitów w malarstwie angielskim oznacza naprawdę klęskę dobrego malarstwa. Ich malarstwo archaiczne, literackie, to powiększone ilustracje kolorowe. Młodzież, która przychodzi po prerafaelitach, Augustus John, Sickert, Coner, Steer zwraca się znowu do malarstwa zdrowego, autentycznego pod przemożnym wpływem malarstwa francuskiego Francja się doskonale zrewanżowała. *Franciszek Biedart*



J. CONSTABLE *SZKIC DO OBRAZU «WÓZ SIANA» (klisza «Arkady»)*
(Viktoria and Albert Museum, Londyn)
(Wyst. Malarstwa Angielskiego w Paryżu)

P. S. Dopiero co otwarta wystawa Vuillarda w Musée des Arts Décorctifs jest najbardziej kompletną wystawą tego artysty. Przy sposobności ją omówimy szczegółowo. Natomiast wystawa w Oranżerii «Skarbiec z Reims» (Trésors de Reims) zawiodła. Imponuje przede wszystkim rzeźba średniowieczna, płótna dekoracyjne, a dwa lub trzy arcydzieła malarskie (Le Nain Louis i Mathieu «Venus i Wulkan», Corot, Lépine i zbiór wyjątkowy studiów i szkiców Cranacha (Starego i Młodego).

Franciszek Biedart



EDOUARD VUILLARD *(Galeria Bernheim Jeune, Paryż)* *WNĘTRZE (pastel)*

TYTUS CZYŻEWSKI

FRANCUSKA „SZTUKA ŻYJĄCA" W PETIT PALAIS

(WSPOMNIENIA Z PARYSKIEJ WYSTAWY ŚWIATOWEJ)

Bywałem częstym gościem na wystawie «Sztuki niezależnej i żyjącej» (L'exposition de l'art indépendant, c'est à dire l'art vivant) w Petit Palais w Paryżu podczas powszechnej wystawy. Zgromadzono tam dzieła stu siedemnastu artystów tak żyjących jak i zmarłych, którzy należą do współczesnej sztuki i którzy wystawiali w pierwszych początkach Salonu Niezależnych (Salon des Indépendants). Wystawa w Petit Palais była imponującą manifestacją współczesnej sztuki francuskiej tzw. «l'art libre», w przeciwstawieniu do sztuki członków i wystawców z «Salon des Artistes français» albo «Société nationale», czyli w żargonie artystycznym Paryża tzw. «pompierów». Począwszy już od pierwszych poczynań impresjonistycznych francuska sztuka przechodziła kilka głębokich wstrząsów, które zadecydowały o jej rozwoju. Wystawa w Petit Palais była właściwie wystawą poimpresjonistyczną. Wpływy impresjonistów a przedewszystkiem wpływ Cézanne'a, błąkają się jeszcze u wielu wystawców z Petit Palais, szczególniej u artystów starszego pokolenia.

Vuillard, Bonnard, Roussel, Signac, Cross, Luce wyszli bezpośrednio ze starego impresjonizmu. Stanowczo wpływ impresjonizmu zaciężył pośrednio czy bezpośrednio na ostatnim i przedostatnim pokoleniu francuskich malarzy. Impresjonizm przechodząc w nowe pokolenia stał się atawistyczną nawyczką współczesnego francuskiego malarstwa. Przyszedł kubizm i nadrealizm, które to kierunki zdawało się zupełnie zniwelują wpływ impre-



HENRI MATISSE ODALISKA (olej)
(Wystawa w Petit Palais)

sjonizmu. Tymczasem impresjonizm wywiera swój wpływ pośredni i na tzw. najmłodsze malarstwo. Urządzono ubiegłego lata 1937 r. w Paryżu trzy wielkie wystawy sztuki, które w wyczerpujący sposób pokazały nam: całokształt sztuki francuskiej. Były to: wystawa arcydzieł sztuki francuskiej od najdawniejszych czasów aż do XIX w. włącznie, w nowym wielkim Pałacu Sztuki przy Avenue de Tokio, — wystawa sztuki współczesnej poimpresjonistycznej t. j. artystów grupujących się koło «Salonu Niezależnych» w jego fazie początkowej — i wreszcie wystawa sztuki najnowszej w połączeniu z dziełami artystów-cudzoziemców mieszkających w Paryżu i nadrealistami włącznie urządzono w Pałacu tzw. Jeu de Paume. Te trzy zasadnicze wystawy, dając całokształt sztuki francuskiej, wykazały jej charakter i jej wpływ na sztukę innych narodów.

Tutaj chciałbym w krótkich słowach dać syntetyczny kształt wystawy w Petit Palais.

Przede wszystkim według mego zdania wystawa w Petit Palais mimo wielkiej liczby eksponatów, nie zawsze trafnie charakteryzowała twórczość poszczególnych artystów. Były tam luki i to duże, szczególniej u tych artystów, którzy przeszli ewolucję od zaczątków swej twórczości aż do czasów obecnych, jak np. Utrillo, Derain i niektórzy kubiści. Najlepiej pokazani i najdobitniej scharakteryzowani tak pod względem ilości prac jak i ich doboru byli trzej malarze cieszący się dziś światową sławą, t. j. Henri Matisse, Pierre Bonnard i E. Vuillard.

H. Matisse w swej długiej karierze malarskiej przechodził już wiele ewolucji. Co jest charakterystyczne i niezwykłe w jego studjach artystycznych, — to że był uczniem paryskiej szkoły.



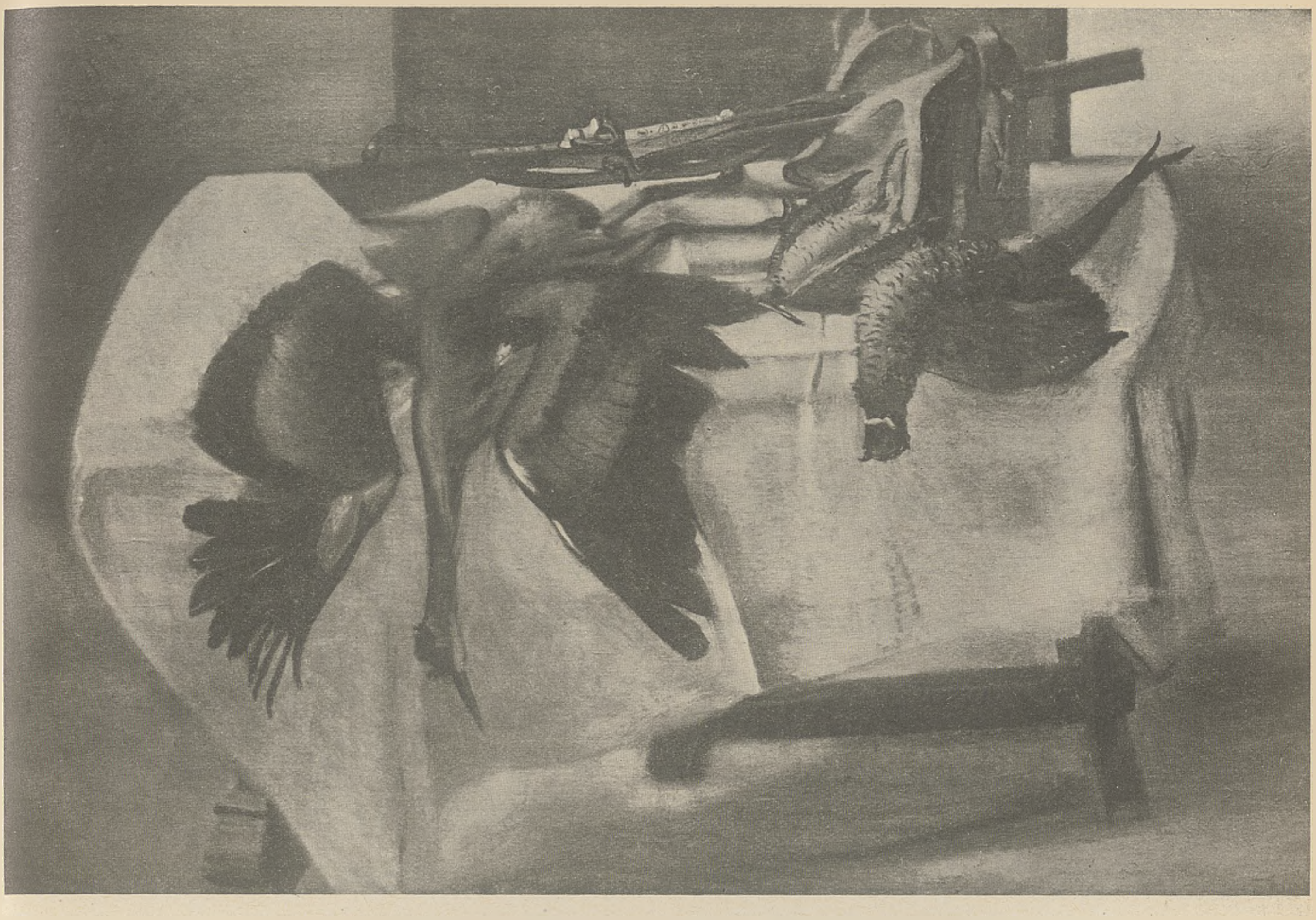
HENRI MATISSE ŻÓŁTY KAPELUSZ (olej)
(Wystawa w Petit Palais)



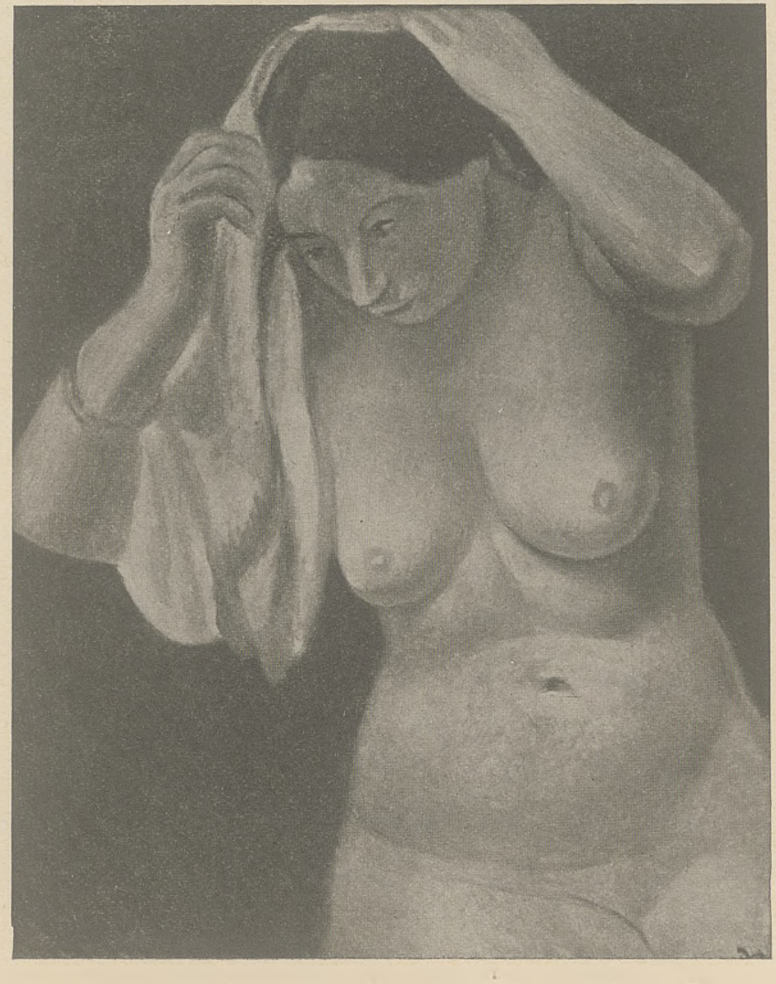
SUZANNE VALADON *MARTWA NATURA (olej)*
(Wystawa w Petit Palais)

sztuk pięknych na kursie prof. Bouguereau, tego zimnego i fałszywego akademika, któremu w swej anielskiej naiwności chciał dorównać Cézanne. Ale nie darmo mówi francuskie przysłowie: «Les extrêmes se touchent». Matisse po krótkim pobycie w oficjalnej paryskiej szkole sztuk pięknych puszcza się odważnie na wody oceanu sztuki wolnej. Jego pierwsze zetknięcie się z obrazami impresjonistów a następnie z barwnym drzeworytem japońskim zdecydowało o jego przyszłości. O Matissie można powiedzieć, że jest to malarz, który nauczył się widzieć cały otaczający go świat na płasko. Matisse od wielu lat stara się zabić w sobie ową wrażliwość malarza na wypukłość i modelowanie form. Widząc te sześćdziesiąt płócien Matissa z różnych epok na wystawie w Petit Palais, doszedłem do przekonania, że Matisse absolutnie nie ma wrażliwości na ową dystynkcję form wgłębiających się lub wychodzących z głębi płótna na plan pierwszy. U Matissa owa dekoracyjna płaskość drzeworytu japońskiego jest elementem zasadniczym. I z powodu tego wiele płócien Matissa robi wrażenie czegoś cienkiego i plastycznie mało uchwytnego. Matisse przy swym lekceważeniu formy, dotychczas uznawanej przez malarstwo, formy kolorystów szkoły weneckiej i niektórych najlepszych Holendrów — wszedł w nowe pole inwencji dekoracyjno-kolorystycznych. Nie wiem czy z samowiedzą czy bezwiednie zbliżył bardzo malarstwo ku muzyce a przykładem tego są jego ostatnie prace dekoracyjne dla Ameryki i Paryża, jak «Taniec», «Muzyka» etc. Wpływ Matissa na współczesne malarstwo jest ogromny; częściowo bardzo dodatni, ale częściowo też i ujemny. Dodatni, bo ośmielił malarzy do wielu eksperymentów szczególniej kolorystycznych i do malowania «à la prima» w całym słowa tego znaczeniu. Matisse maluje od razu, pierwszymi rzutami pendzla kreuje powierzchnię płótna bez powrotów, bez poprawek. Daje to wielką świeżość jego obrazom, ale też dużą wiotkość i łamliwość. Obrazy Matissa są możliwe do oglądania tylko w pewnym bardzo silnym świetle a także i w pewnym nastroju nerwów. Jest to typowy malarz dla neurasteników. Przy częstym oglądaniu i przy zmęczeniu nerwów płótna Matissa rozsypują się i rozlatują w ruinę. Wpływ jego jest również szkodliwy, bo brak konstrukcji i spoistości formy w jego obrazach powoduje częste użycie dość płytkich efektów dekoracyjnych. Wtedy «muzykalność» znika (z powodu braku solidności konstrukcji) a pozostaje bezład płaszczyzn i męcząca migawkowość kolorów.

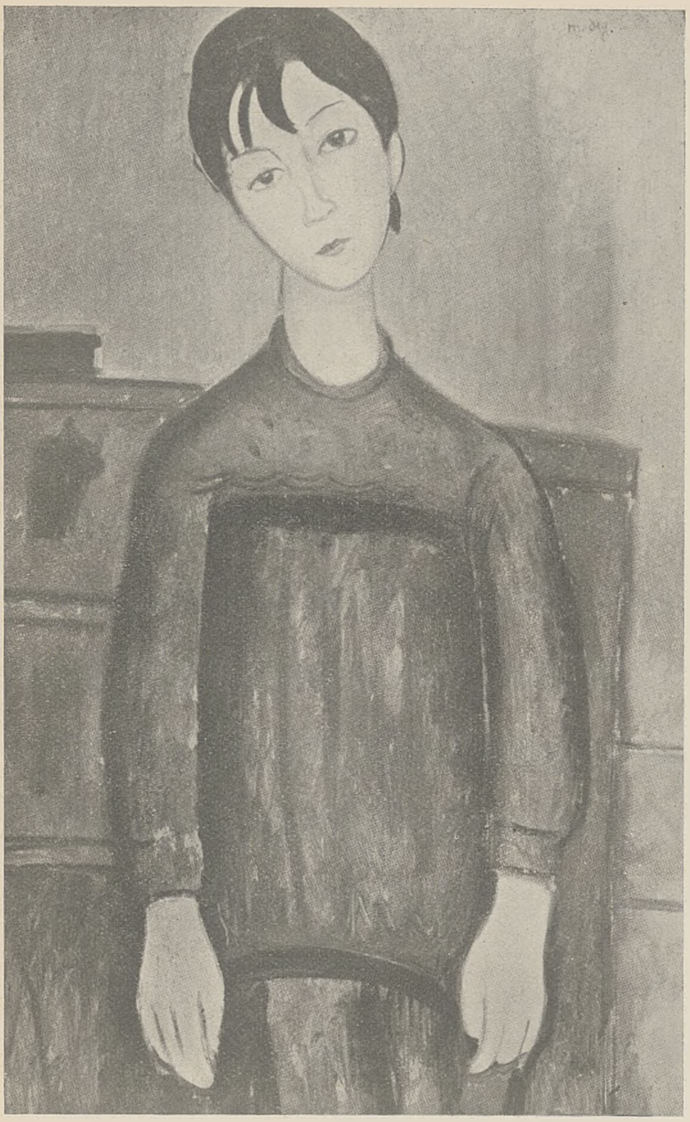
Bonnard wywarł też ogromny wpływ na współczesnych malarzy. Była epoka w życiu Bonnarda (między rokiem 1922 a 1927), kiedy Bonnard zdawał się kończyć już swą twórczość, wyczerpawszy wszelkie możliwości «odświeżenia impresjonizmu». Sala Bonnarda w Petit Palais była szczególnie starannie urządzona i pokazana twórczość tego malarza w różnych fazach i epokach. Najciekawszą i najbardziej wartościową jest ostatnia epoka Bonnarda. W latach ostatnich jakby się odrodziła twórczość tego malarza. Wiele promieni słońca kolorystycznego wpada wówczas na jego płótna. Można zaryzykować twierdzenie, że Bonnard należy do tego rodzaju malarzy francuskich którzy stworzyli sobie pewien rodzaj literatury malarskiej. Porównują go często do Watteau, który wybitnie umiłował pewną «treść» i genialnie złączył ją z malarstwem. Bonnard świetnie opowiada nam o wnętrzu buduaru lub łazienki i robi to z takim wdziękiem wielkiego malarza, że nie spostrzegamy się, że jednak dużo w tym jest literatury. Wrażliwość Bonnarda na subtelne modulacje koloru jest ogromna. Nieraz patrząc na ostatnie płótna Bonnarda zadawałem sobie pytanie co się stanie po stu latach z tymi kolorami jasno-lila lub «gris-perle» na jego obrazach?! Czy wysubtelnione wirtuozyjnie «niuanse» kolorystyczne, rozjaśnione do ledwo dostrzegalnych odcieni, — czy zatrzymają swą świeżość i swą precyzyjność?! Bonnard jest twórcą tego



ANDRÉ DERAIN
MARTWA NATURA MYŚLIWSKA (olej)
(Wystawa w Petit Palais)



ANDRÉ DERAIN
AKT (olej)
(Wystawa w Petit Palais)



A. MODIGLIANI *DZIEWCZYNKA W CZARNYM FARTUSZKU (olej)*
(Wystawa w Petit Palais)

nowego typu malarstwa, które wyszło bezpośrednio z impresjonizmu, ale które właściwie już nie jest impresjonizmem. W formie malowanych rzeczy i postaci Bonnard używa dużo uogólnień, które nadają specjalny styl jego obrazom. Jest w tym dużo naiwności, ale naiwności rafinowanej i wykwintnej. Bonnard konstruuje swoje płótna, uwzględniając w nich przestrzeń i plany, używając do tego linii i arabeski, którą czuć niestety nawet czasem «secesją». I ta właśnie «secesyjność» konstrukcji jego obrazów bywa nieprzyjemna i tania, i psuje niektóre jego obrazy. Bonnard, jak wszyscy dziś malarze francuscy, ma duże zamiłowanie do dekoracyjności i to dekoracyjności literalnie zrozumianej.

Wielki jego krajobraz z papugą, który oglądałem na wystawie w Petit Palais, ma elementy czysto dekoracyjne i nadaje się przede wszystkim do «ozdobienia» jakiegoś specjalnie urządzonego wnętrza. Bonnard nigdy nie zapomina o tej, swego rodzaju, dekoracyjności nawet w najmniejszych swych płótnach. I mam to przekonanie, że całe współczesne malarstwo francuskie jest w swej większej części malarstwem dekoracyjnym. Współcześni francuscy malarze, zdaje mi się, zapomnieli zupełnie o Chardinie i starych Holendrach. Możebne, że zapotrzebowanie współczesnego malarstwa idzie coraz bardziej w kierunku dekoracyjności i zdobnictwa. Dowodem tego chociażby ogromne zapotrzebowanie malarzy jako dekoratorów na wystawie paryskiej — i krążące legendy o «milionowych» zarobkach za namalowane dekoracje ścienne, takich malarzy jak Dufy, Gromaire, Leger itd.

Malarzem, który naprawdę zaimponował mi swą wiedzą i swym métier jest Vuillard. Nie był on dotychczas tak mocno reklamowany jak Bonnard. Jego 31 płócien malowanych częścią temperą, częściowo olejno, zrobiły na mnie duże wrażenie. Vuillard, uczeń paryskiej szkoły sztuk pięknych, nauczył się tam rysować i malować po akademicku. Jednak ta umiejętność wcale nie przeszkadza mu w eksperymentach stawianiu sobie zadań nowych i śmiałych. Vuillard wraca do starej wielkiej tradycji malarstwa francuskiego z XVII i XVIII wieku. Vuillard gdy maluje postać ludzką we wnętrzu buduaru umie ją tak otoczyć atmosferą i tak skomponować całość, że wszystko umieszczone tam jest z matematyczną dokładnością. Światło w jego obrazach gra rolę zasadniczą i rzucone jest na najmniejszy drobiazg, tak że rzecz lub postać malowana znajduje się w przestrzeni i otoczona jest światłem a nie przylepiona do płótna jak w wielu obrazach innych nawet bardzo dobrych malarzy francuskich. A przy tym Vuillard jest jedynym może malarzem Francji, który



A. MODIGLIANI *RYSUNEK OŁÓWKIEM*



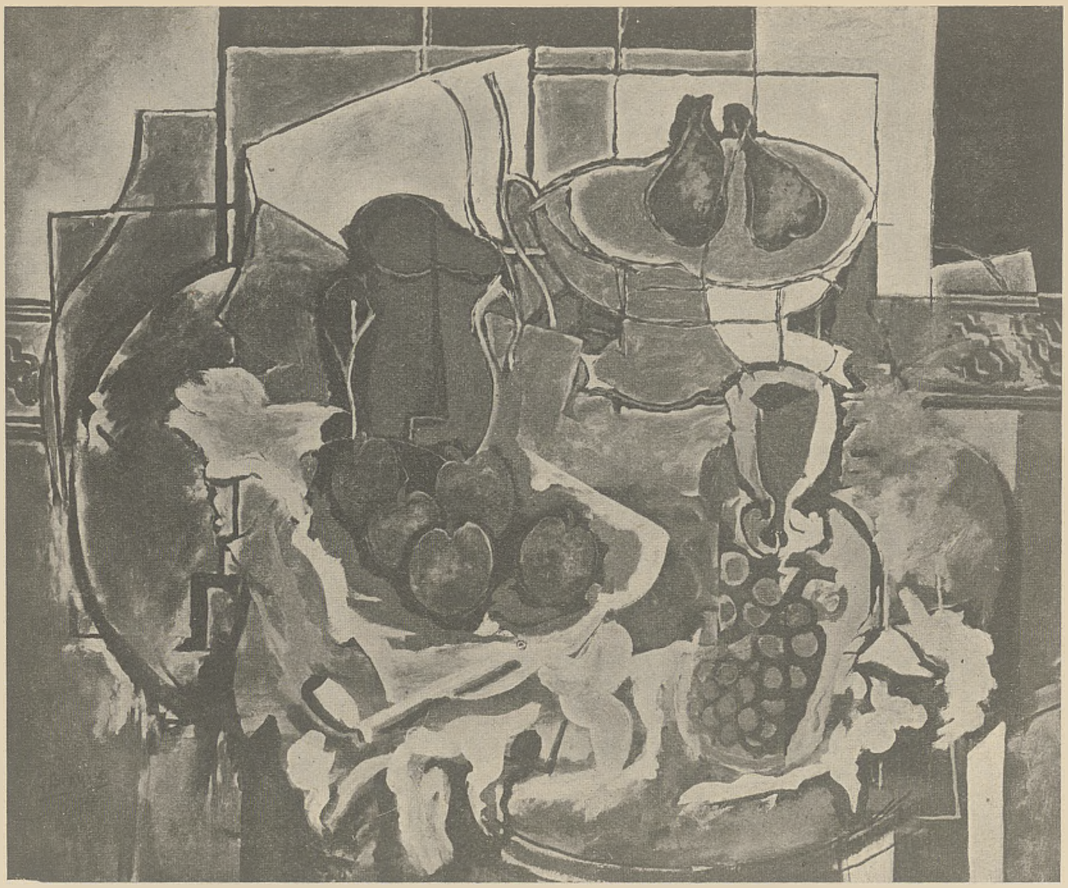
RAOUL DUFY — *ŻNIWO (olej)*

(Wystawa w Petit Palais)



MAURICE UTRILLO — *ULICA MONT CENIS (olej)*

(Wystawa w Petit Palais)



GEORGES BRAQUE *MARTWA NATURA (olej)*
(Wystawa w Petit Palais)



PABLO PICASSO *TRZY MASKI (olej)*
(Wystawa w Petit Palais)

dba i uwzględnia proporcje tak perspektywiczne jak i anatomiczne. Brak w jego płótnach zupełnie tej kokieteryjnej i nieszczerej deformacji, która już się u innych sprzykrzyła. Vuillard to dziś najlepszy malarz francuski, jako malarz, który zna doskonale swe rzemiosło.

Należy tu wspomnieć jeszcze o K. X. Rousselu, który treścią swych obrazów a poniekąd i techniką należy do grupy tych najstarszych wiekiem malarzy francuskich. Roussel niesłusznie postawiony jest cokolwiek w cieniu współczesnej sztuki francuskiej. Jest to dobry i doświadczony malarz, mało efekciarz, lecz z dużym zmysłem dekoracyjnym i jest niebanalnym kompozytorem.

Do malarzy «w średnim wieku» czyli w połowie swej kariery malarskiej należą: Derain, Vlaminck, Dufy, D. de Segonzac, Friesz, a częściowo także i Rouault. Płótna Deraina są ogromnie wyszukane i «muzealne» w znaczeniu poprawności formy i cokolwiek «tabaczkowego» tonu, który ten malarz wprowadza, szczególniej do niektórych martwych natur. Niestety na trzydzieści obrazów wystawionych w Petit Palais nie pokazano ani jednego większego krajobrazu Deraina, w których tak dobrze ten malarz umie sharmonizować zieleń drzew oliwnych z ugrem i różem weneckim terenu krajobrazu z Południa Francji. Rozumię, że Derain chce koniecznie stworzyć malarstwo jako antytezę impresjonizmu i pozbyć się roztrzepotania formy i koloru, ale to zerwanie z impresjonizmem Derain opłaca często brązowymi «sosami», na czym nie zawsze dobrze wychodzą jego obrazy. Mimo tych wad Derain jest malarzem znakomitym i wielkim stylistą, który stawia sobie zagadnienia trudne i bardzo ryzykowne. Chociaż tematowo zupełnie różny, stylem swym i temperamentem rasowo francuskim, w podobieństwie kreacji zbliża się do Poussina, i to czasem w taki sposób, że sam tego nie spostrzega. Vlaminck to twórca grymasu malarskiego i krajobrazów malowanych rzekomo samym «temperamentem». Duże poczucie malarskości, ale brak wrażliwości na różnorodność przejawów kolorystycznych. Obrazy jego malowane nieprzyjemną pastą, posiadają jednak dużo charakteru a także i «trików». Vlaminck to Frans Hals naszych czasów, bez tej olbrzymiej wiedzy i dystynkcji tamtego malarza. D. de Segonzac dobry pejzażysta. Nie rozumię tylko dlaczego Segonzac, będąc wrażliwy na różnorodność koloru, zasmarowuje swe obrazy śmietanową pastą, gdzie drzewa wyglądają jak szparagi a droga jak rozlany krem waniliowy. Friesz to malarz kolorowych a czasem «kolorkowych» grup nagich kobiet i krajobrazu. Friesz jest dobrym indywidualnym malarzem o miłym i często bogatym «materiale« farby, ale czasem wpada w banalność formy. Można go określić jako czołowego malarza Salonu de Tuileries. Rouault w swym stylu budowa-



PABLO PICASSO *PORTRET GERTRUDE STEIN (olej)*
(Wystawa w Petit Palais)

MARQUET
NEAPOL (olej)
(Wyst. Petit Palais)



DUNOYER
DE SEGONZAC
DROGA W GRECY
(olej)
(Wyst. Petit Palais)



nym na technice witrażowej jest malarzem świętych i kokot z Montmartre'u. Należy do tych malarzy francuskich, którzy wyróżniają się przez specjalny i dosadny charakter swych obrazów, lecz gruba «ekspresjonistyczna» obwódka, jaką określa każdą swą malowaną postać, nie zawsze jest czysto malarską i staje się wreszcie monotonną.

Pominę tutaj z powodu braku miejsca całą plejadę malarzy takich jak Signac, Gromaire, Raoul Dufy (malarz wybitnie dekoracyjny, którego obrazy robią często wrażenie malowanych ozdobnie damskich chustek na szyję lub parawanów), Lotiron, Camoin, André Asselin etc., którzy mimo dużych talentów nie są jeszcze indywidualizmami zupełnie zdeklarowanymi lub dojrzałymi malarsko.

Kubiści, którzy w powojennej epoce sztuki francuskiej a także sztuki międzynarodowej odegrali tak znakomitą rolę, reprezentowani byli w Petit Palais z małymi wyjątkami dosadnie i z akcentem.

Głównym elementem charakteryzującym kubistów jest ich gwałtowna wola do zmiany upostaciowania świata zewnętrznego. Kubizmu bowiem nie można nazwać zupełnie zdecydowanie «abstrakcją». Malarstwo, jakiekolwiek ono jest, podpada i zawisłe jest zbyt od zmysłów, aby można użyć tutaj słowa «abstrakcja».

Picasso jest malarzem zdecydowanie zmysłowym i wszelkie jego obrazy nienaturalistyczne są właściwie dążeniem do wyszukania nowego wyrazu rzeczy widzianych. Jego obraz «Trzy maski», który widziałem w Petit Palais, to zmontowanie różnej wielkości barwnych (a raczej zabarwionych) płaszczyzn, które przez aso-

cjację i przypominanie sobie «rzeczywistości», mają dać rzeczywistość nową. Po malarsku, technicznie, obrazy Picassa są zaprzeczeniem «malarskości» i materiału farby malarskiej, która przecież użyta specjalnie i umiejętnie, daje u innych malarzy (Bonnard, Vuillard) tak ciekawe rezultaty.

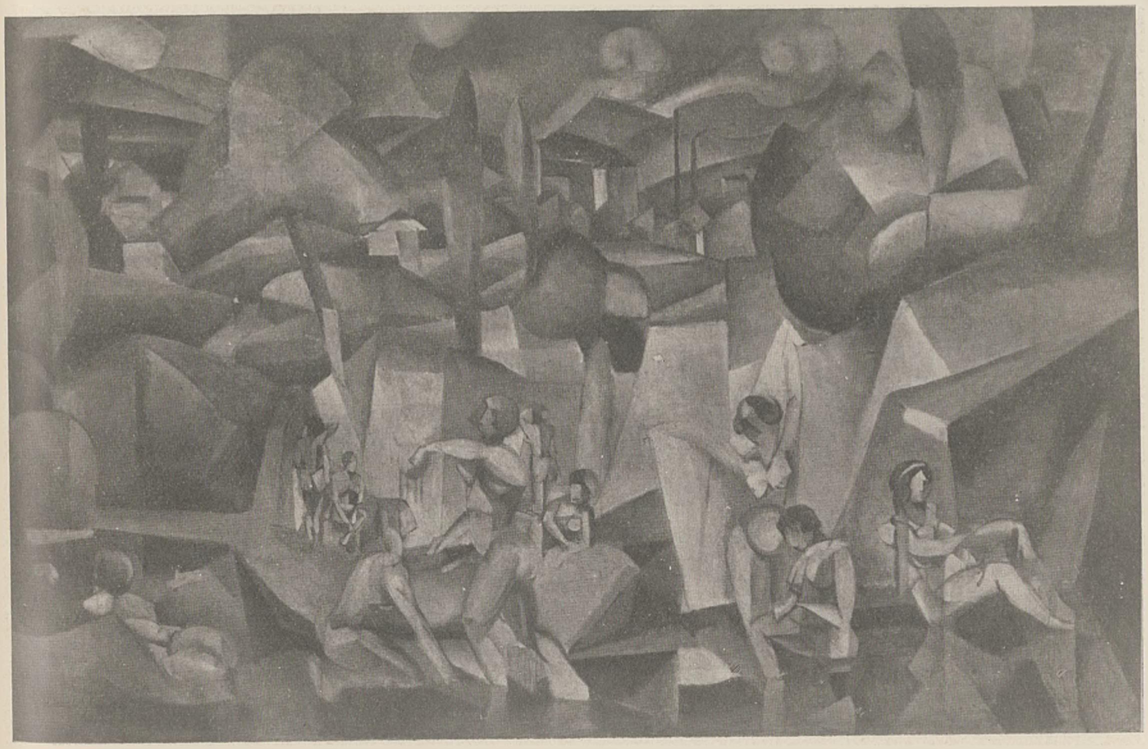
Geneza twórczości plastycznej Picassa pochodzi może stąd, że jest on jako hiszpan na poły arabem, semitą, którego instynkt plastyczny jest zupełnie różny od poczucia plastycznego aryjczyka np. greka czy ras romańskich. Picasso przez rzeźbę murzyńską trafił do odkrycia owego instynktu, który ma dużo w sobie specjalnego mistycyzmu. Niepokój i rzucanie się tego malarza (epoka à la Toulouse-Lautrec, epoka niebieska, epoka pseudoingrowska, nadrealizm, nadromanizm etc.), to tylko borykanie się araba z kulturą romańską. To samo zauważyć można u Goyi, jeśli kto dobrze zechce studiować tego malarza świętych, pięknych kobiet, krwawych walk byków i zdegenerowanych królów. Picasso nadto ma z młodych lat znakomite wykształcenie rysunkowo-graficzne i stąd w jego «obrazach» przewaga elementu graficznego nad czysto malarskim.

Braque jest to Picasso po francusku. Leger to malarz «par excellence» dekoracyjny, którego olbrzymie płaskie malowidła ścienne w drapaczach nieba byłyby na miejscu, ale śmieszne są jego obrazy na 40 x 60 cm na płótnie jako «obrazy sztalugowe». Lhote, Gris, Gleizes, de la Fresnaye to kubiści o mniejszym czy większym talencie czy znaczeniu, omawianie których zajęłoby całą książkę. Kubizm wywarł zdecydowany wpływ na naszą współczesną wyobraźnię plastyczną a granice panowania jego nad współczesnym «upostaciowaniem» świata widzialnego niedają się jeszcze wykreślić.

Utrillo oraz «szkoła paryska» z Modiglianim i Soutinem, to typowi dziś przedstawiciele tzw. malarstwa lokalno-paryskiego. Utrillo jest to malarz



FERNAND LEGER PEJZAŻ OŻYWIONY (olej) (Wyst. w Petit Palais)



ALBRET GLEIZES KOMPOZYCJA (Wyst. w Petit Palais)



EDOUARD VUILLARD *FURTKA DO OGRODU (olej)*

(Wystawa w Petit Palais)

pierwszorzędny o bystrych oczach obserwatora i kolorysty. Podziwu godne są jego pierwsze płótna, gdzie z «corotowską» dokładnością maluje walory i plany. Najbardziej jednak lubię jego ostatnie obrazy z białymi kościołami, gdzie obok syntetyzowanych barw dużą rolę grają linie proste konstruujące jego płótna i tworzące niebywałe harmonie linearno-barwne. Nie wiem dlaczego na wystawie w Petit Palais pokazano tylko dawne jego dzieła ogromnie już «klasyczne» i spokojne. Modigliani jest kreatorem tzw. «szkoły paryskiej». To też przedstawiał się tutaj w środku malarzy szkoły paryskiej najlepiej i najbardziej po malarsku. Farba na jego płótnach przerobiona jest na dobry materiał a jego deformacje konsekwentne, bez pozy i maniery. Za to nie przemawia do mnie jego kolega Soutin. Jego manieryczne wykrzywianie formy, jego kolor a raczej farba podobna do flegmy suchotnika, to wszystko cechy chorobliwej pretensjonalności. Przy końcu wspomnieć należy o obrazach bardzo «literackich» Chagalla i «estetycznym» kubizmie Marcoussisa.

Dużo miejsca na wystawie w Petit Palais oddano współczesnej rzeźbie francuskiej. Od Rodina aż do Maillola, od Despiau aż do Wlericka, od Laurensa aż do Manola, oto trzy wielkie grupy rzeźby francuskiej współczesnej.

Uwielbiam Rodina za jego św. Jana Chrzciciela i za Balzaca, Maillola za jego akty kobiet, a Despiau za jego głowy kobiece pełne charakteru i współczesności. Poza tymi wielkimi mistrzami (włączając w to bardzo dekoracyjnego Bourdelle'a), jest jeszcze kilku wybitnych młodych rzeźbiarzy, jak: Wlérick, Gargallo i Piotr Poisson. Jest to nowy klasycyzm i powrót do pełnych i mięsistych a zarazem zrównoważonych form rzeźby greckiej i doświadczeń czerpanych także z dzieł Rude'a i Carpeau. Rzeźba, którą pokazano nam w Petit Palais istotnie zasługuje na miano rzeźby i to wielkiej. Nawet ekscentryczności i dekoracyjne próby Laurensa, Lipchitza, Hernandeza (zwierzęta) i Zadkina to także etapy ku odrodzeniu współczesnej rzeźby. Wystawa w Petit Palais była rachunkiem, ale i zamknięciem «współczesnej epoki» w sztuce francuskiej.

Tytus Czyżewski

Paryż—Warszawa 1938.



PIERRE BONNARD *PEJZAŻ Z PAPUGĄ (olej)*

(Wystawa w Petit Palais)

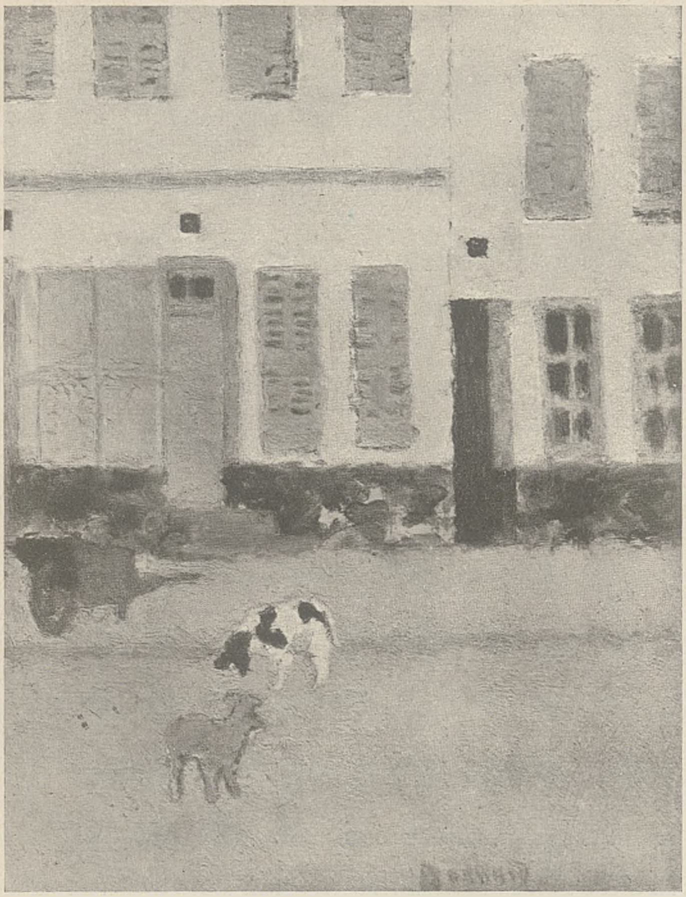
MAKSYMILIAN FEUERRING

BONNARD A «ZŁOTY PODZIAŁ»

Można i bez «Złotego Podziału» namalować obraz. — Można. I będzie także dobry. —

Ale gdybyśmy zaczęli analizować, na czym polega jakość obrazu, musielibyśmy przyznać, że jednym z ważnych elementów będzie także uzyskana w obrazie równowaga i statyka. Czy uwzględniono ją drogą intuicji, czy świadomie, to już nie odgrywa żadnej roli. Ważnym jest, że ona istnieje, — a jeśli istnieje, wkracza w domenę «Złotego Podziału».

Dążność do pewnej harmonii w układzie formy doprowadziła do skrystalizowania się kanonu estetycznego, który rzekomo narodził się jeszcze za czasów greckich. Historia powołuje się na kolumnę dorycką, wykreśloną jakoby «Złotym Podziałem» proporcji mężczyzny, i na kolumnę jońską, obliczoną proporcjami kobiety. Właściwe zaś sformułowanie tego kanonu przypada na okres wczesnego renesansu, kiedy to rozprawiano się z filozofią platońską, szczególnie z zawartym w niej sy-



PIERRE BONNARD *Fig. 1.* *ULICA W ERAGNY*

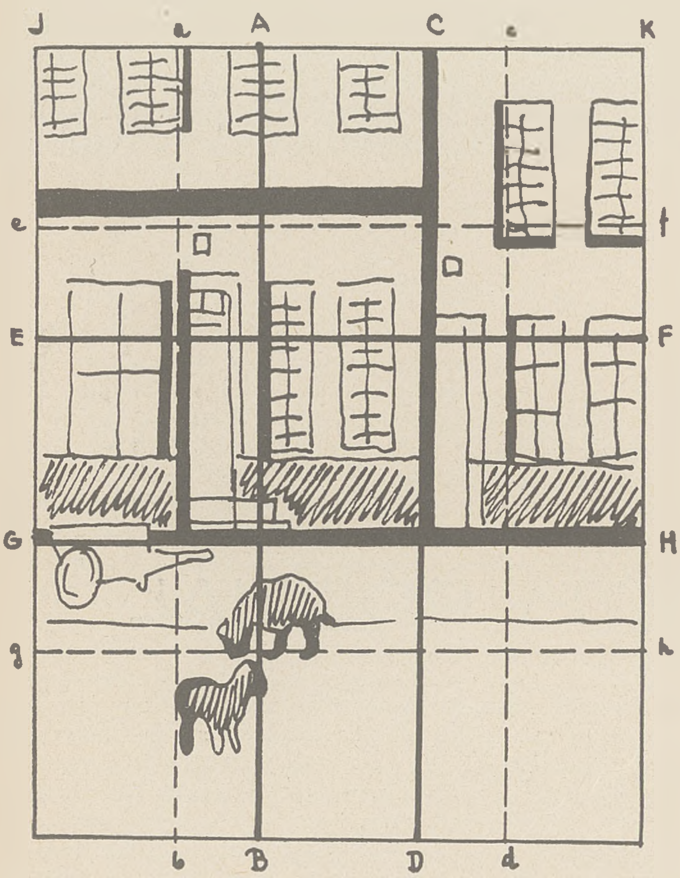


Fig. 2.

stemem harmonii Pythagorasa i logistyki jego uczniów. System ten, zbudowany na harmonii dźwięku uważany był jako absolut piękna i ładu, mającego objąć wszechświat i wszystkie jego przejawy. Systemowi temu przeciwstawiono «Tagliamento d'Oro», jako wyraz harmonii przestrzennej, co udowodniono nowymi podziałami i nowym porządkiem cyfr.

Wśród starych mistrzów spotykamy często twórców, ulegających nimbowi cyfry i matematyce piękna. Do tych należał wśród innych Ucello, Masaccio, Andrea del Sarto, przede wszystkim zaś Leonardo da Vinci. «Tagliamento d'Oro» znajduje wszechstronne zastosowanie i jego ślady spotykamy aż nazbyt często w sztuce renesansu i baroku. Sięgają także po ten kanon Poussin, Glaude Lorrain, Dawid i Ingres. W nowszych czasach Seurat, Cézanne — w szczególności zaś kubiści, którzy w potępieniu fragmentaryczności impresjonistów, jawnie głosili powrót do «Section d'Or». Także w sztuce bezprzedmiotowej nie brak wyznawców «Złotego Podziału», prawie już dogmatycznych, jak Theo van Doesburg, Jean Helion czy Georges Vantongerloo. Taki krótki i niezupełny przekrój historii sztuki wykazuje mocną pozycję «Złotego Podziału», który przetrwał wieki i dziś jeszcze jest jedynym kluczem do rozjaśnienia tajemnic harmonii przestrzennej.

Geometrycznie wyraża się «Złoty Podział» podziałem linii czy płaszczyzny i ich wzajemnym stosunkiem. Jeśli podług tego systemu podzielimy linię albo płaszczyznę na dwie części (objaśnienie sposobu takiego podziału zajęłoby dużo czasu i cyrklowania), wtedy okaże się, że: c z ę ś ć m n i e j s z a j e s t w t a k i m s t o s u n k u d o c z ę ś c i w i ę k s z e j, j a k w i ę k s z a d o c a ł o ś c i [1]).

Istnieje także arytmetyczny szereg pg. Lame'go, który jest bardziej uproszczony i polega na sukcesywnym dodawaniu cyfr po sobie następujących. W rezultacie pokrywa się z powyższą formą geometryczną [2]).

«Złoty Podział» odnosi się tylko do linii i płaszczyzny, czyli w praktyce do zagadnień formy. Ale w dzisiejszej plastyce jesteśmy świadkami olbrzymiego przerostu koloru nad formą i zdawałoby się, że u współczesnych kolorystów «Złoty Podział» nie ma żadnej wartości. Pozornie. — Takim pozorom sam ulegałem przez czas dłuższy, śledząc twórczość największego kolorysty, jakim jest Pierre Bonnard.

Opowiadają o nim, że tak mocno jest przejęty wyszukiwaniem coraz to nowych zespołów kolorystycznych, iż często jakiś przypadkowo na palecie zamieszany kolor ostrożnie przenosi i konserwuje, by z niego rozwinąć nową tonację obrazu. Interesuje go więc tylko kolor i jeszcze raz kolor. Forma nie odgrywa u niego żadnej roli zasadniczej. Jest tylko pretekstem dla umiejscowienia zestawień kolorystycznych. Stąd spotykamy u niego wyraźne postponowanie formy, którą podaje często w migawkowych wycinkach, w przepołowieniach, w różnych zaskoczeniach skrótu i w «wylatywaniu» poza ramę obrazu. Paradoksem byłoby u tego fanatyka kompozycji koloru doszukiwać się uszanowania dla kompozycji formy. Poszukiwanie takie byłoby z góry skazane na niepowodzenie. Jeśli obraz

---

[1]) Vide fig. 2. — Linia J K podzielona została w punkcie A. Stąd J A ma się tak do A K, jak A K do J K. Albo drugi możliwy podział tej samej linii J K w punkcie C. Wtedy K C ma się tak do C J jak C J do J K. Podziały a i c odnoszą się do podziałów pomocniczych i znajdują zastosowanie tylko w płaszczyźnie. W czworoboku powstają przez przeniesienie mniejszego boku na bok większy.

[2]) Np. następujący szereg: 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 itd. «Złotym Podziałem» są stosunki 2—3—5, albo 3—5—8 itd.

Fig. 2. Wykres geometryczny.
Linie proste jak AB, CD itd. = podziały «Złotego Podziału».
Linie kreskowane jak ab, cd itd. = podziały pomocnicze.
Zgrubienia rysunku = linie styczne z podziałami.

«się trzyma» mimo to, jeśli wykazuje pewną statykę, można to kłaść po prostu na karb instynktu, jaki każdy rasowy malarz posiada.

Przyznaję się, że lata całe uważałem Bonnarda tylko za kolorystę par excellence. Na tym mój sąd o nim wyczerpałem i zdaje mi się, że w tym sądzie nie byłem odosobniony. Aż raz zetknąłem się przypadkowo z jego płótnem pt.: «Rue à Eragny» z datą 1900 r. (Fig. 1). Praca ta jest mniej szczęśliwa, ale za to odkryła mi zupełnie innego Bonnarda. Już na pierwszy rzut oka widać, że «Złoty Podział» nie był Bonnardowi obcy, że zagadnienia formalne interesowały go na równi z kolorem i że w tym obrazie wykazał nawet tyle doktrynerstwa dla systemu, że ze «Złotego Podziału» zrobił aż przykry i trywialny schemat. Wykres geometryczny (Fig. 2) w zupełności to potwierdza. Taka np. granica między dwoma domami spoczywa dokładnie na podziale C D, a linia horyzontalna odgraniczająca domy od chodnika pociągnięta jest na podziale G H. Główny pion i główną poziomą obrazu wykreślił cyrkiel. Reszta jak lewa krawędź bramy (a b), górny gzyms (e f), sylwetki 2 psów (g h i ab) przylegają do podziałów pomocniczych. Słowem — kalkulatywny schemat, którymby się niepowstydził dogmatyk «Złotego Podziału» z dzisiejszej sztuki bezprzedmiotowej.

Od tego czasu zacząłem pod innym kątem oglądać Bonnarda i to, co przedtem u niego odczułem jako instynkt, wyrosło nagle na pełną świadomość. W licznych bowiem płótnach odkryłem kanon «Złotego Podziału» lub jego częściowe zastosowanie, — ale już mocno ukryte, podskórnie rozprowadzone i z wielką umiejętnością zamaskowane.

Prawdziwą niespodziankę sprawiło mi płótno pt.: «La toilette», tak gorąco omawiane i podziwiane na «Wystawie Malarstwa Francuskiego» w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1937 r. (Fig. 3). Jeden z najpiękniejszych Bonnardów, który czarował niepospolitym przepychem barw i jeszcze czymś utajonym, zaklętym w klimacie i magii obrazu. Wyczuwało się tu jakiś szlachetny współdźwięk formy i koloru, jakąś idealną harmonię, — uchwyconą tak niby od niechcenia i «en passant» utrwaloną.

Wykres tego płótna (Fig. 4) wykaże nam, że ta harmonia nie była wcale przypadkowa, że na dnie konstrukcji rozgrywał się dramat elementów, zakończony wspaniałym «happy-endem».

Nim przystąpimy do analitycznego rozbioru obrazu, chciałbym przedtem wskazać na najczulszą część każdego płótna, która przylega w konstrukcji pionowej do podziałów A B i C D, a przy konstrukcji poziomej do podziałów E F i G H. Jest to strefa, w której mieści się zwykle akcent kompozycyjny. Wypływa to może z apercepcyjnych praw oka, które w synoptycznym ujęciu całości koncentruje największe natężenie wzroku właśnie na ową strefę i wyławia stamtąd sedno obrazu. W klasycznych kompozycjach spotykamy właśnie tu najgłówniejszą postać lub przedmiot. Słowem akcent, któremu podporządkowuje się reszta obrazu.

W «La toilette» mamy nadspodziewanie w tym miejscu przylegający do podziału A B i po części do podziału G H, zarys drzwi. Drzwi te są formalną «próżnią» jeśli zważyć zapełnienie i uszczelnienie całego poza tym płótna.

Dominanta formy w postaci aktu umieszczona została wzdłuż podziału C D na prawo. (Zwracam tu uwagę na akuratne wykorzystanie podziałów A B i C D dla głównych pionów i na rygorystyczne zachowanie odstępu między nimi). Piec, stół z martwą naturą, wanna, posadzka, sylwetka psa, stołek, draperie, wreszcie akt, wszystko to mniej lub więcej powiązane podziałami «Złotego Podziału» i podziałami pomocniczymi —

Fig. 4. Wykres geometryczny.
Zgrubienie rysunku = linie styczne z podziałami.



PIERRE BONNARD *W ŁAZIENCE*

Fig. 3.

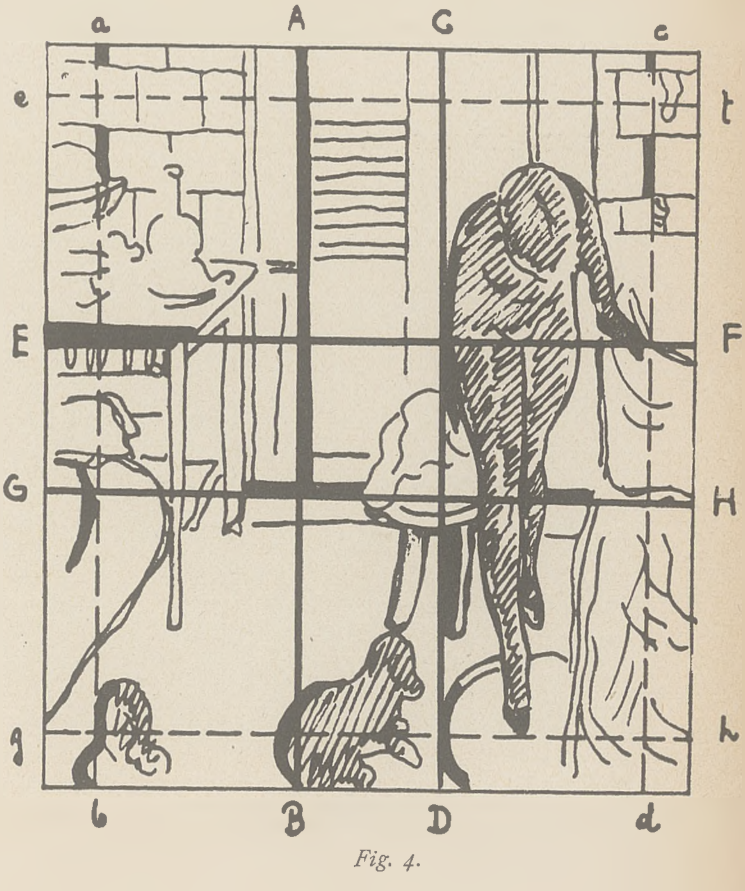


Fig. 4.

tworzy w sumie wachlarz obiektów rozpięty dookoła «próżni», jaką tworzą drzwi. Śmiem twierdzić, że takie celowe umieszczenie «próżni» w miejscu akcentu i przeciwstawienie jej całego ciężaru i kondensacji naprowadzonych w obrazie obiektów jest dosłownem «bimbaniem sobie» ze wszystkich praw kompozycyjnych i z kanonu harmonii przestrzennej.

Jaki jest więc wynik kontroli podług wykresu geometrycznego? Najjaskrawszy dysonans w sensie kompozycji formalnej.

Uświadomienie sobie tego dysonansu wywołanego jakimś uporem, przekorą, czy przewrotną wolą twórczą powinno nami wstrząsnąć, wywołać pewien odruch desaprobaty, niechęci lub wstrętu. Tymczasem tak się nie dzieje, — owszem odczułem prawdziwą rozkosz. Dysonans nie drażni nas wcale jak dysonans i «próżnia» przestaje być próżnią. Na czym to polega? Na frapującym odkryciu, że akcent jest, że jest równowaga, jest skoordynowanie spięć, — ale to wszystko urzeczywistnia się w sferze innej, w sferze pozaformalnej. Na drzwiach bowiem, w miejscu «próżni» podziwiamy jeden z najrzadszych akordów kolorystycznych obrazu, który antycypuje całą gamę, jaka się rozpłynie w reszcie płótna. Akord z kategorii «tavolozza grigia» przygotowuje polichromatykę wszystkich nuansów, będąc zarówno jej początkiem, jak i zakończeniem.

Akord ten stał się szczytowym wydźwiękiem koloru i jego akcentem kompozycyjnym. Właśnie dlatego umieszczony został tam, — gdzie wymagało tego prawo «Złotego Podziału» — w najczulszej strefie obrazu, gwarantując a priori racjonalną rozbudowę harmonii.

W owym śmiałym eksperymencie, który w zupełności zdał egzamin, mieści się jakaś nowa prawda:

dysonans kompozycji formalnej może w ramach «Złotego Podziału» przeobrazić się w harmonię kompozycji kolorystycznej.

W taki rewelacyjny sposób czołowy kolorysta obecnej doby Pierre Bonnard odpowiedział na kanon «Złotego Podziału».

Maksymilian Feuering

Warszawa, kwiecień 1938 r.

P. S. Nie pragnę wywrzeć żadnej sugestii, jakoby zasady «Złotego Podziału» miały być bezsporną koniecznością w konstrukcji obrazu. Kanony dobrze jest poznać, by weszły w krew i by o nich podczas pracy zapomnieć. Wyrobione na nich — w naszym wypadku — poczucie równowagi i statyki będzie już ślepo kontrolowało każdy podział płaszczyzny i ich wzajemny stosunek. Tak samo jak np. opanowana wiedza o mieszaniu farb ślepo nam zamiesza każdy kolor — na każde żądanie.



A. BOURDELLE PRACUJĄCY RODIN (rysunek piórem)

BOURDELLE O RODINIE

Jako pośmiertne wydanie ukazała się niedawno dopiero książka, na której okładce jeszcze raz spotykają się razem dwa wielkie nazwiska związane wspólnym powołaniem. Antoine Bourdelle: Rzeźba i Rodin [1]). Uczeń o mistrzu, rzeźbiarz sławny o rzeźbie; książka taka budzi zainteresowanie wielkie.

Pomyślana była jako testament i przewodnik dla następnych pokoleń rzeźbiarzy, przez człowieka, którego marzeniem życia było, wyrycie niezatartymi zgłoskami wszystkich pisanych i niepisanych praw sztuki rzeźbiarskiej. Praw, których ustanowienia i uzasadnienia szukał w głąb i wszerz historii, u swego genialnego mistrza bowiem znalazł już tylko tablice praw jego tytanicznymi rękami strzaskane.

Książka-przewodnik, którą pozostawił, nie daje nam rezultatów najważniejszych jego poszukiwań. Nie znajdziemy ich w teoretycznych wynurzeniach, tego kodyfikatora prastarych praw i prawd. Po przeczytaniu wielu, wielu pięknie, retorycznie ale i mglisto pisanych stron wiele nam nie pozostanie.

Najciekawsze pozostają ustępy poświęcone Rodinowi. Pozwalają nam śledzić ewolucję jakiej stopniowo doznawał stosunek tych dwóch tak odrębnych natur i temperamentów. Z początku jakby chronologicznie ułożone znajdujemy peany wprost bałwochwalcze, potem refleksję i krytycyzm, aż dochodzimy do wyrazów bezwzględnego buntu, któremu ździera maskę śmierć Rodina. Czujemy jak na zawsze Rodin pozostał dla Bourdelle'a kompleksem bolesnym, obsesją niepokonalną..

Przytaczamy fragment w którym Bourdelle kreśli wspaniały obraz Rodina wyzwalającego w ciężkim trudzie swój geniusz, w zaciętej i samotnej walce z materią.

«Rodin o tym wie, że trzeba nauczycieli, przewodników. Wie jednak także, że w ciasnocie głupoty, która nas ściska, nie zawsze możemy poznać, gdzie jest czysta, żywa nauka, gdzie udziela się prawdy.

Wielki artysta pozwalał, bym się dorozumiewał w nim tych sądów. I często, często widziałem go walczącego, buntującego się ostro przeciwko złym naukom udzielanym dookoła niego w niedawnej jego przeszłości.

Rodin powstaje zwłaszcza przeciwko swemu niegdyś otoczeniu, które go przygotowało wtedy, gdy był jeszcze całkiem młody do zapoznania — niestety — niezmiernej nauki wielkiego Barye, — Lekceważenie, samotność, którą wielki Barye był otoczony, zraniona duma wielkiego zapoznanego, jego milczenie, sarkazmy potężnych dokoła osamotnionego kolosa, wszystko to zmyliło młodych uczniów Barye'go, którzy go opuścili. Rodin też w końcu go opuścił, tak stopniowo jak jego koledzy.

...Później poznał czym był Barye.

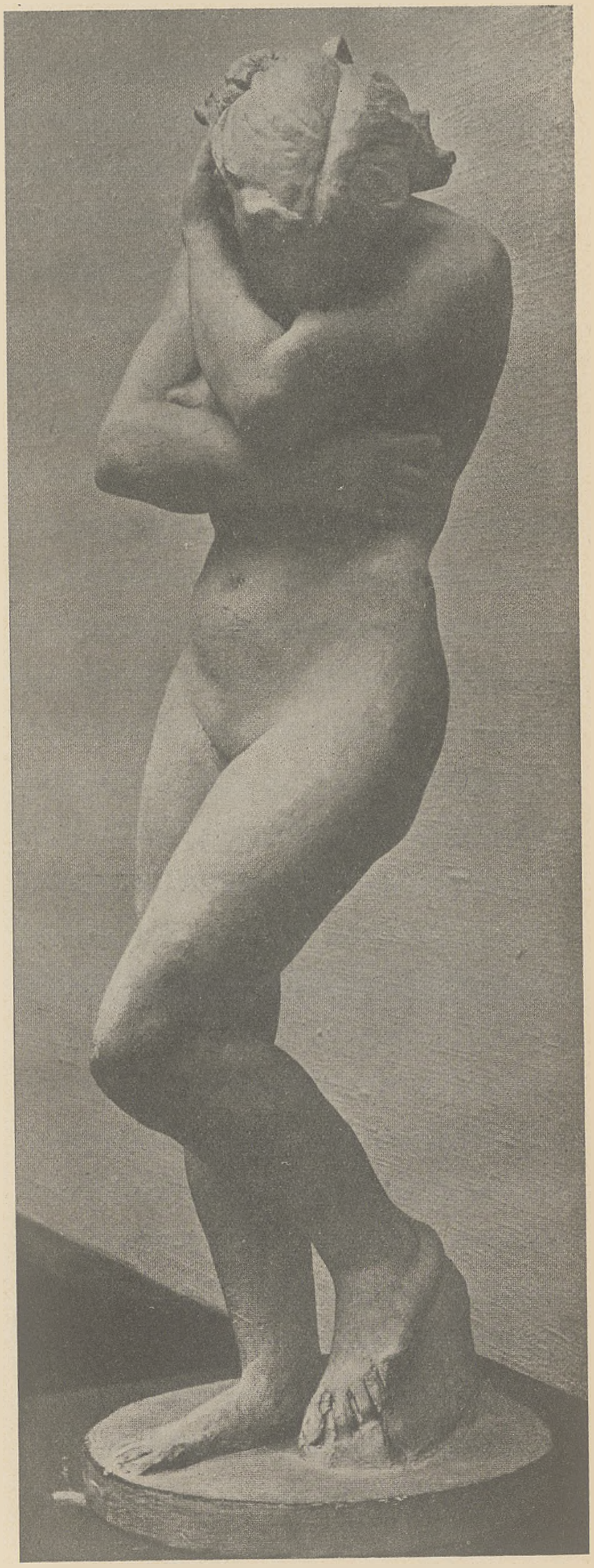
«Ach — mówił nieraz — pomijając to dziecięce przewinienie przeciwko Barye'mu, pomijając ten ciężki błąd mej młodości, jakżeż dobrze zrobiłem uciekając od wszelkiej nauki! Mówię o nauce oficjalnej».

I powoli dowiedziałem się od niego o wszystkich jego samotnych wysiłkach, wszystkich niepewnych krokach i próbach.

Posłuchaj krótkiej o tym historii przyjacielu czytelniku, czytelniku uważny i chętny, a zobaczysz jak objawi się przed twymi oczyma, przez samo światło faktów, potworna głupota, jaką popisują się wszyscy ci, którzy zachwalają nieświadomość geniusza.

Długo, poprzez wszelkiego rodzaju przeszkody, mroki, z trudem szukając po omacku, lecz wciąż postępując, młody Rodin pracował.

Rysował dużo według wszystkiego co znalazł pod ręką — krzewy, kwiaty, zwierzęta, martwe natury. Pobierał lekcje u pewnego starego malarza, który się nim interesował. Musiał wykonywać pracę nazywaną modelowaniem w małych szkołach paryskich. Tam toczą i gładzą glinę bez żadnego sensu. Dla przełożonych robił prace zdobnicze. Za to płacono. Ale pracował ponadto dla siebie, we wszystkie niedziele, z żywych modeli, sam, zapamiętały, w zakątku. Często kradł chwile w porach posiłku. W końcu, ale nazbyt krótko, chodził do rodzaju piwnic w Jarin des Plantes, na lekcje Barye'go. Musiał jednak nie zrozumieć tego człowieka-sfinksa i powrócił do swej pracy samotnej. Bez najmniejszej wątpliwości, nabył przy tym wielkim człowieku więcej wiedzy niż sądził. Przecież Rodin zrobił, po nauce Barye'go, swą głowę «Człowiek ze złamanym nosem», która jest jednym z najpiękniejszych jego dzieł.



A. RODIN *EWA*
(Wystawa w Petit Palais)

---

[1]) Antoine Bourdelle, La sculpture et Rodin. Paris 1937; Ed. Emile-Paul Frères.

W tej epoce studiów daleko posuniętych według głów żywych, Rodin chodził często do Louvre'u badać popiersia antyczne. O cudzie, zmysł samokrytycyzmu zrodził się już w nim władny. Chciał mierzyć sumę swoich wyników sumą antyków i w nadzwyczajnej samowiedzy zmysłu cudownie obliczającego, zabrał do siebie jeden czy więcej najlepszych odlewów antycznych.

Rodin zestawiał trzy siły: gips antyczny z modelem żywym a z tymże swoją gliną.

Tak zatem eksperymentując, z duszą napiętą, młody Rodin porównywał. Czuł, że głowy antyczne były zawsze prawdziwsze, dokładniejsze, bardziej żywe, jak jego. Zawziął się na długo, kopiując coraz bliżej żywego modela. Jego rzeźba zachowywała wciąż wygląd bardziej martwy, cieńszy, chudszy aniżeli rzeźba antyczna!

To było rozpaczliwe. Ale młody rzeźbiarz chciał przeniknąć tajemnicę. Chciał poznać.

Odetchnijmy trochę i, jak mówił nieraz Rodin, dajmy nieco dystansu naszemu dziełu, by je lepiej osądzić.

Pewnego dnia, po wielu wysiłkach, Rodin zrobił krok ostateczny. Upewniwszy się, że jego najwierniejsze kopie życia pozostawały zawsze poniżej antyku, zobaczył nie to, że antyk był bardziej żywy aniżeli model żywy, — nie doszedł jeszcze do tego — lecz czuł i upewnił się przez próby niezwykle przenikliwie i zawzięte, że powinien podkreślać, albo wyjaśniać, a nawet zobaczył, że nie należało kopiować ale wybierać. I oto tak nagle, ten całkiem młody człowiek znalazł się w posiadaniu ogromnej władzy, ten uczuciowiec, ten poeta uzupełnił się nagle uczonym.

Niechaj to opanowywanie siebie, te ponawiania wytrwałe zdążające ku temu samemu celowi, te zwiększania objętości, te zmniejszania, te pomnażania uparte profilów i planów nie wydają się bez znaczenia. Gdyż w tym tkwi cała tajemnica geniuszu, cały pokarm piękna».

W krótkim rozdziale «o architekturze i rzeźbie naszych czasów» (z r. 1922—23) nie ma już śladów dawnego uwielbienia, krytyce jednak trudno odmówić pewnej słuszności.

«...najmniejsza Tanagra jest architektoniczną wobec ciał, nerwów i kości sekcjonowanych Rodin'a. Z wyjątkiem kilku wspaniałych błyskawic przynoszących płomień w swych załamaniach, forma jego uwieczniła jedynie popiół ciała. Przenikając jak jakiś Bóg tajemnicę wewnętrzną rzeczy, nie poddaje ich prawom materiału kamienia.

Sztuka dzisiejsza i jutra nie idzie już tą drogą.

Sztuka Rodin'a jest samotna, nie wykwita z muru.

Rodin jest stosem, lecz o płomieniu wewnętrznym, który się syci sam sobą».

Wybrał *S. Z.*



ANTOINE BOURDELLE MADONNA
(Wystawa w Petit Palais)

O MAILLOLU

Z bezpośrednich zwierzeń w rozmowie, z prostych i szczerych opowiadań samego mistrza składa się przeważnie monografia poświęcona Maillolowi.[1]) Autorka, która ma za sobą kilka doskonałych prac o Rodinie, z tych jedną nagrodzoną przez Akademię Franc.[2]) umie już z wprawą podchodzić do starych lwów. Chowają wobec niej .pazury, otwierają serca.

Maillol opowiada jej o swym dzieciństwie, młodości, o latach nauki, miłości, o pierwszych walkach i zwycięstwach, o sztuce swej i o innych artystach z pełnym zaufaniem zrozumienia.

Wzruszające są niektóre wspomnienia, tym bardziej, że poważny już dzisiaj dystans czasu, z jakiego stary mistrz na nie spogląda, dodaje im szczególnego waloru. Oto jedno z nich.

Niedawno redaktor pewnego pisma zapytał Maillol'a o okoliczności, które spowodowały wstrząs odkrywczy talentu: «Nie odczułem nigdy żadnego wstrząsu, odpowiedział po prostu. Zamiłowanie do sztuki istniało we mnie. Jeżeli był jednak wstrząs, to go spowodował krokodyl zielony, kaczka porcelanowa i gołąb z blachy złoconej. Jeden z moich kolegów szkolnych kupował książki, lub raczej broszury po 10 centymów i na okładce jednej z nich umieszczony był zielony krokodyl. Niesamowity obraz, barwa jego, olśniły mnie. Pobiegłem do sklepu, w nadziei znalezienia zielonych krokodyli... To dla malarstwa! Co zaś do czaru formy, to go doznałem po raz pierwszy gdy wychodząc ze szkoły zobaczyłem na wystawie wędrownego kupca kaczkę z porcelany. Ta kaczka wydała mi się cudowna i wzbudziła we mnie takie pragnienie posiadania jej, że ją ukradłem i uciekłem do domu aby ją schować w szufladzie. Byłem zachwycony mym występkiem i dręczony strachem przed żandarmami... Co zaś do gołębia z blachy złoconej, to znajdował się na czapce jednego z mych kolegów. Oszalałem za nim do tego stopnia, że ja, zwykle taki nieśmiały, udałem się z prośbą do matki mego kolegi, aby mi gołębia sprzedała. Roześmiała się do rozpuku, zwołała sąsiedztwo: «Patrzajcie na tego chłopaka, który zakochał się w gołębiu blaszanym mego syna!»

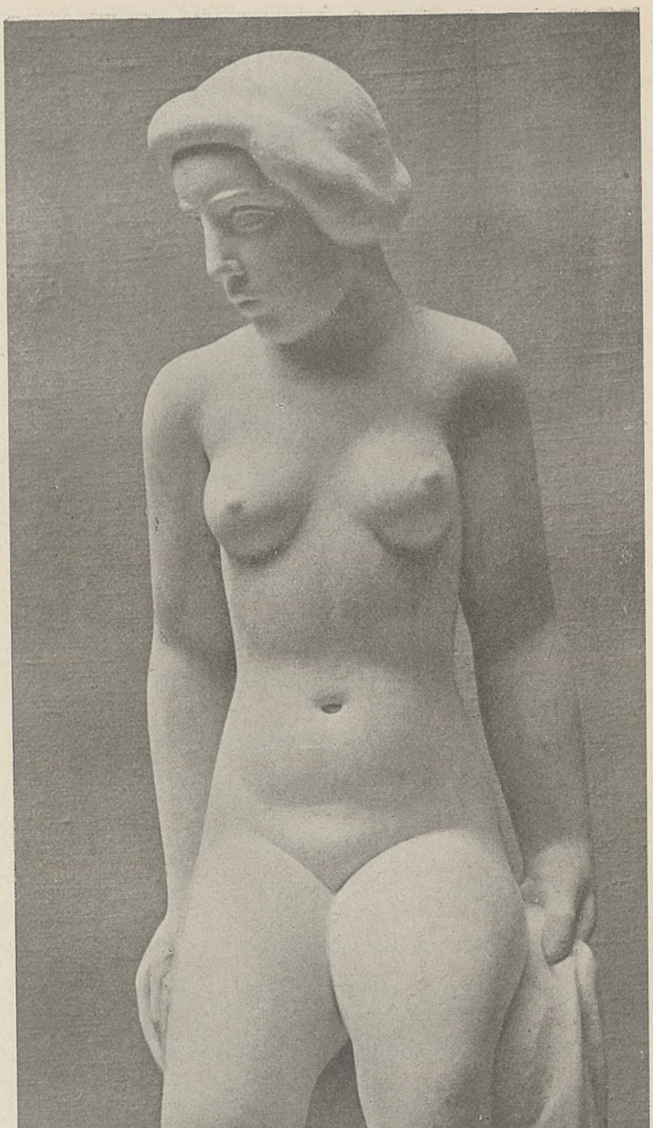
Z innego znowuż opowiadania przekonujemy się jak odmienną była u Maillola wrodzona koncepcja istoty rzeźby, która mimo doświadczeń i ewolucji pozostała dla niego bardzo znamienną.

Nawiązał znajomość z uczniem Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, który przyjechał na wakacje do Rousillon i który z tytułu uczniostwa wyższej szkoły dostał miejsce w muzeum, gdzie mógł rzeźbić.

Maillol, który wyrzeźbił dotąd tylko kilka głów ludzkich lub zwierzęcych w drzewie gruszkowym lub wiśniowym, naiwnie jak to robili pastuszkowie, końcem kozika, żywo był zainteresowany i pragnący chciwie nauczyć się czegoś od przybysza: «Wyrzeźb nogę» odpowiedział mu tamten. Na co Maillol zaczyna rysować na desce podeszwę nogi, ku zdumieniu ucznia Akademii zaskoczonego takim nieużywanym procederem, i wznosi dalszą część nogi w całej wypukłości zupełnie tak jak się toczy dzban. «To jest sposób, jakiego używałem do wykonania większości moich wielkich figur» — powiada nam mistrz. «Ja stawiam je tak jak garnki, z pustym wnętrzem, bez żadnego rusztowania». — Ale jakże one się trzymają? — «Całą siłą przypadku» — powiada uśmiechając się figlarnie.

Maillol pragnął początkowo zostać malarzem. Kilka cennych lat poświęcił na beznadziejne studia akademickie. Wyniósł z nich jedynie smutne wspomnienia a żadnej korzyści.

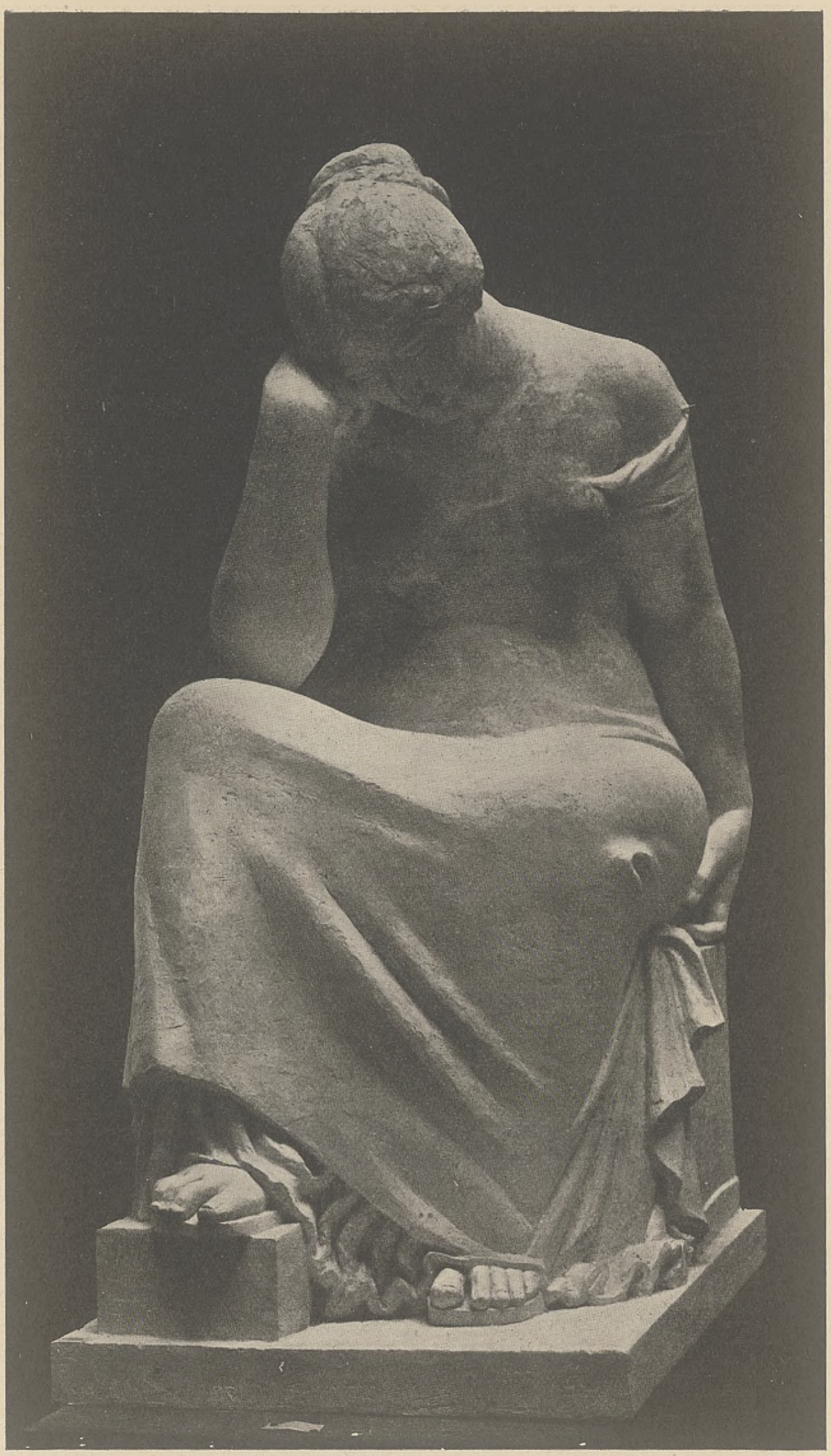
Pozostał cztery lata u Cabanel'a. «Nie nauczyłem się ani rysować ani tym mniej malować. Źle pouczeni lub nie pouczeni wcale, nie rozumieliśmy o sztuce nic. Nawet najlepszy uczeń tej klasy nie rozumiał co to właściwie jest. Tu gdzie nam było trzeba dobrego anioła lub demona Sokratesa, opuszczeni, pływaliśmy w głupocie i ignorancji panującej na kursach... Z moich kolegów nagrodzonych żaden nie został artystą... Bourdelle, u Falguiér'a pracował lepiej, robił co dzień lepsze postępy; lecz większość młodych z mojej klasy nie doszła do niczego, albo do bardzo małego wyniku. Żaden z nich nie zostawił po sobie nawet aktu. Jednakże wielu z nich było bardzo inteligentnych, mieli talent diabelski. Jeden z nich wymalował tors kobiecy, piękny jak Rembrandta, który przybito na ścianie



A. MAILLOL — *DZIEWCZYNA*
(Wystawa w Petit Palais)

[1]) Judith Cladel i Aristide Maillol, jego życie, dzieło i myśli Editions Bernard Grasset. 1937.

[2]) J. C. Rodin, jego życie sławne i nieznane Ed. Grasset.



A. MAILLOL

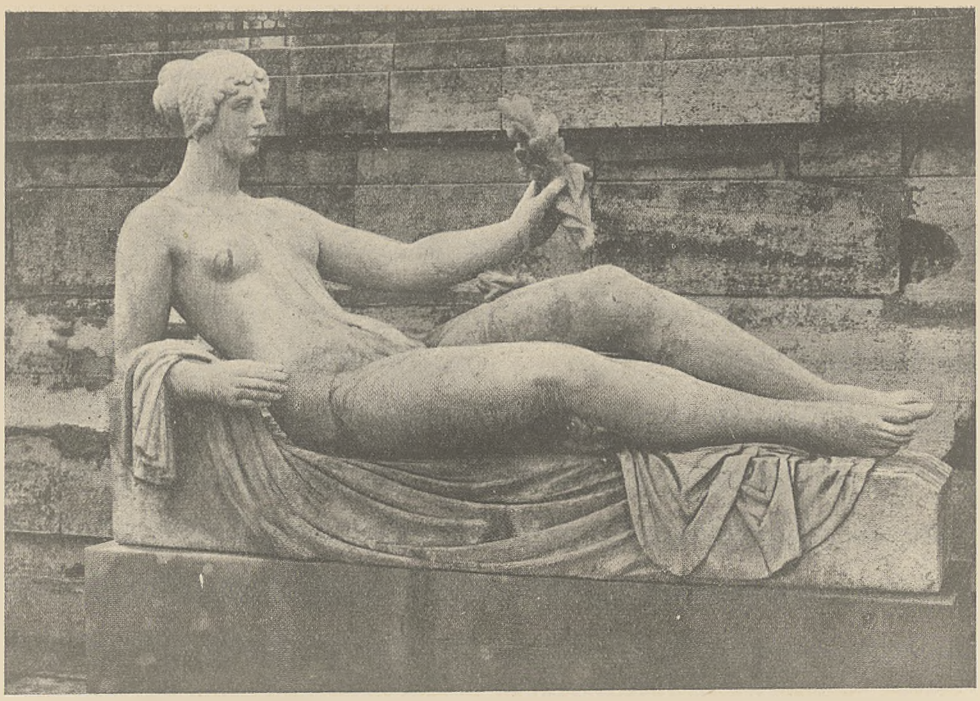
POMNIK POLEGŁYCH W CÉRET (Wyst. w Petit Palais)

szkoły... Ten chłopiec zniknął bez śladu; nigdy się o nim więcej nie słyszało. Inny nieszczęśnik walczył całe życie o uzyskanie «Prix de Rome», w końcu dostał drugą nagrodę».

«Artysta nie zawsze dojdzie do celu, często nie z własnej winy. Gdybyśmy byli żyli w Italii za czasów Rafaela, który zatrudniał wielu uczniów najpierw do mieszania farb, do zamiatania pracowni, do gruntowania płócien — powiada Maillol — powtarzając mimo woli prawie dosłownie słowa Rodin'a opłakującego złe następstwa oficjalnego nauczania — bylibyśmy malarzami! Przy takim mistrzu można się było stać w cztery lata artystą... Dar, to jest ziarno zasiane w mózgu, zalążek podobny do jaja; póki trwa chłód, pozostaje nieporuszone; rozwija się dopiero ogrzane. Było nas trzech przyjaciół, zawsze razem, nierozłącznych. Gdy zrozumiałem na czym polega sztuka, opuściłem moich towarzyszy, bom ich wyprzedził... Szedłem za własnym popędem... Byłem bardzo niezależny i uważany za rewolucjonistę».

Bardzo możliwe, że natura katalońska i zamiłowanie wolności grały ważną rolę w buntowniczym duchu Maillol'a przeciw scholastyce.

«Klasa Gustawa Moreau miała kilka młodych wybitnych talentów; był tam Matise, Rouault... Nieco później, w pracowni Jules Lefebre'a, był Maurice Denis, który spotkał tam Paul Sérusier'a, ucznia Gauguin'a Ale poza tym nie znano żadnego wielkiego malarza, ani Renoir'a, ani Degas'a, ani Cézanne'a! ci wszyscy pozostawali u siebie w domu i nikomu rad nie udzielali. Ja sam zrozumiałem Renoir'a bardzo późno... To Gauguin i Maurice Denis zaczęli mi, po skończeniu szkoły, otwierać oczy;



A. MAILLOL

Pomnik dla uczczenia Cézanne'a w Tuilleriach

dzięki tym mistrzom przekroczyłem pierwsze stopnie inteligencji»...

«Namalowałem kilka małych płócien, opowiada mistrz, z lekkim smutkiem; nie źle udał mi się mój autoportret; byłem wówczas pod wpływem Courbet'a. Ten portret wisi tutaj na ścianie pracowni w Marly; (portret Maillol'a młodego bruneta, melancholijnego; rysunkiem, ciemną barwą przypomina istotnie Courbet'a a bardziej jeszcze Hiszpanów z XVII w.). Nie naśladowałem go później, bo czułem, że nigdy nie będę miał tej siły. Siła Courbet'a jest wyłączną jego własnością...

Gdybym był dalej malował, byłbym się poddał wpływowi Renoir'a. Malowałem małe obrazki, podobne do jego obrazków.

Mógłbym go łatwo naśladować, podczas gdy Coubert jest nie do naśladowania...

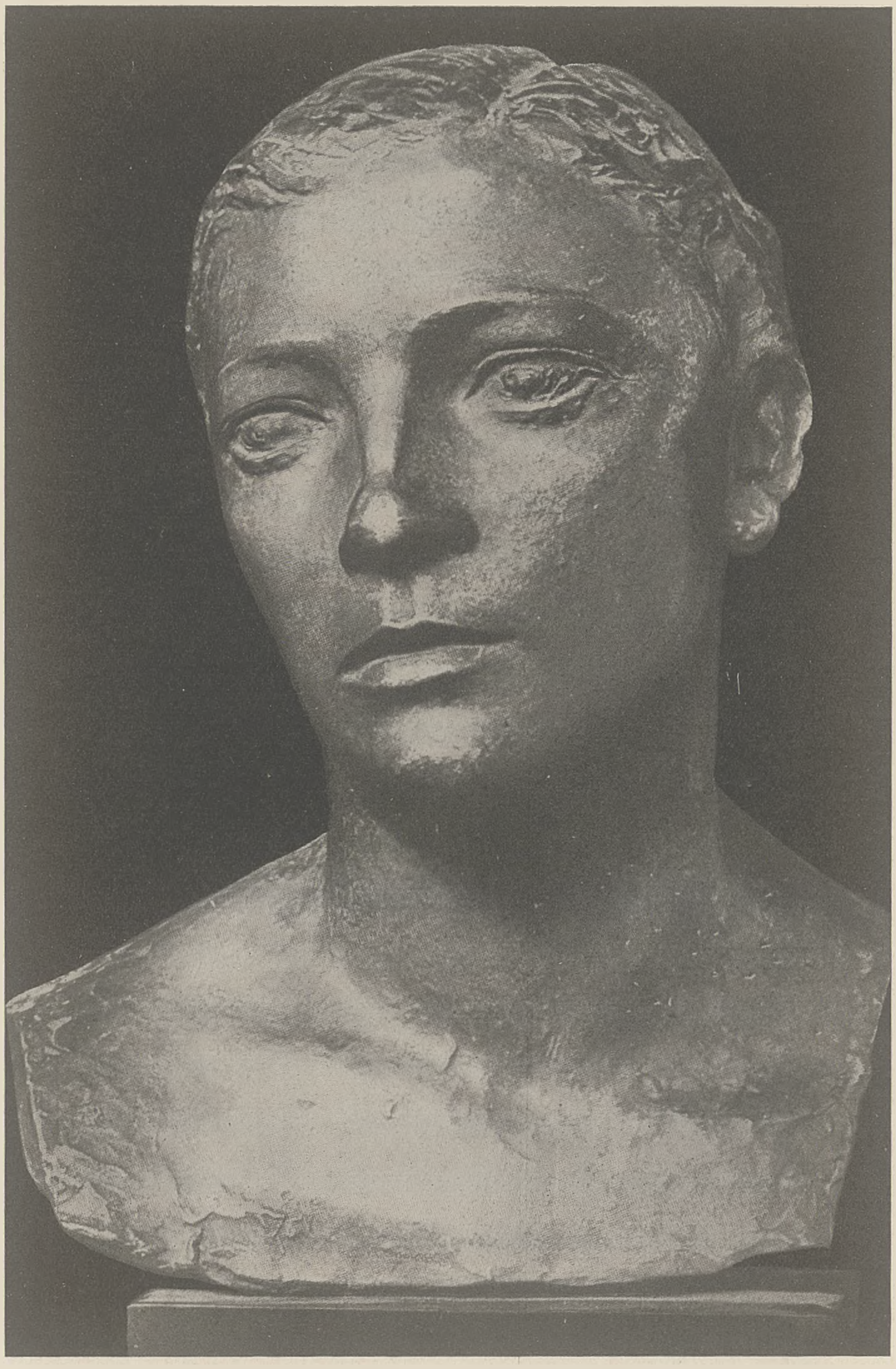
Gauguin też wywarł na mnie silne wrażenie, w malarstwie jedynie, a nie w rzeźbie, jak mylnie sądzono...»

Wybrał *S. Z.*



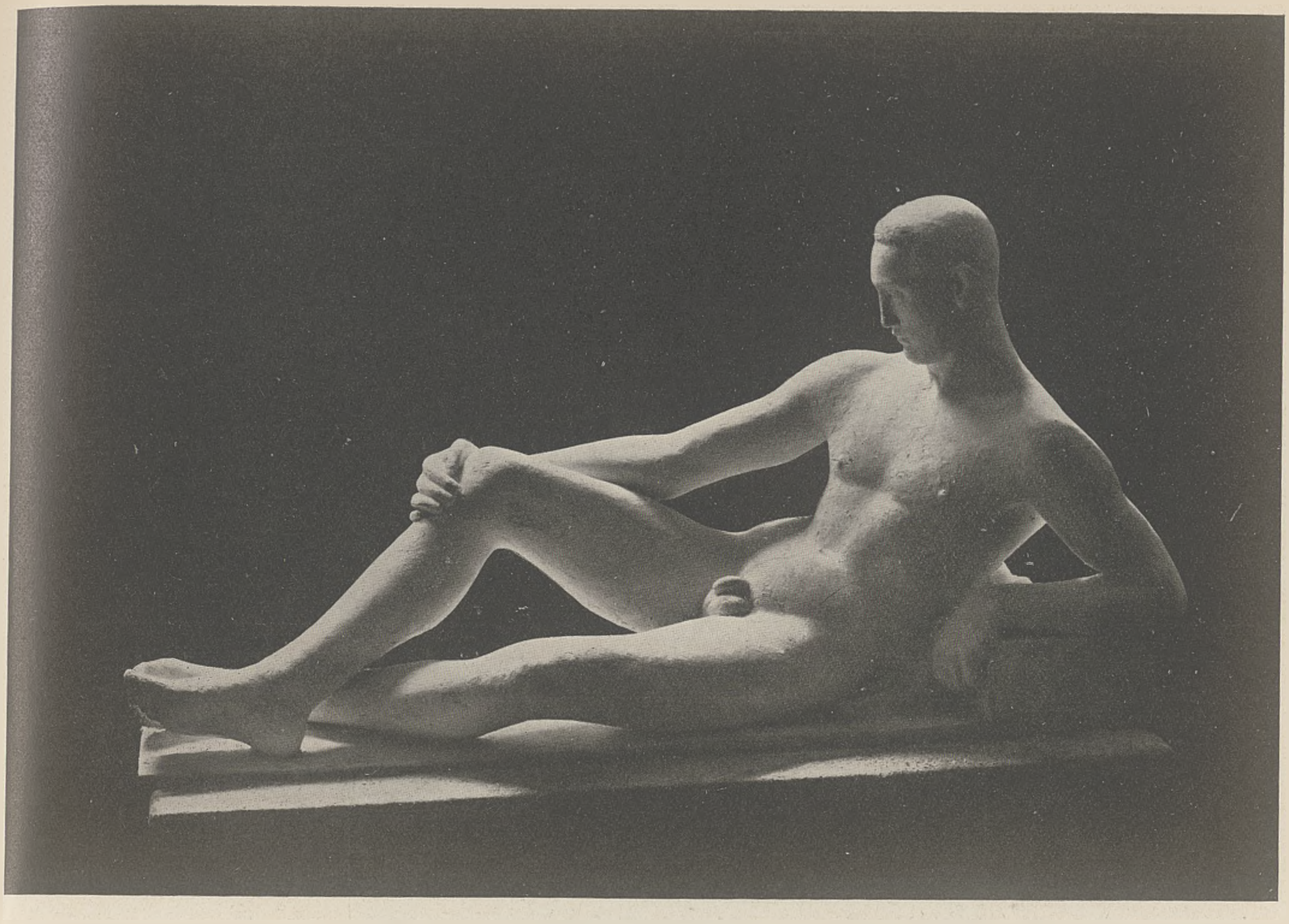
A. MAILLOL

RYSUNEK (Wystawa w Petit Palais)



PIERRE DESPIAU *ODETTE*

(Wystawa w Petit Palais)



GIMOND

AKT MĘSKI
(Salon Jesienny 1937
w Paryżu)



PIERRE DESPIAU

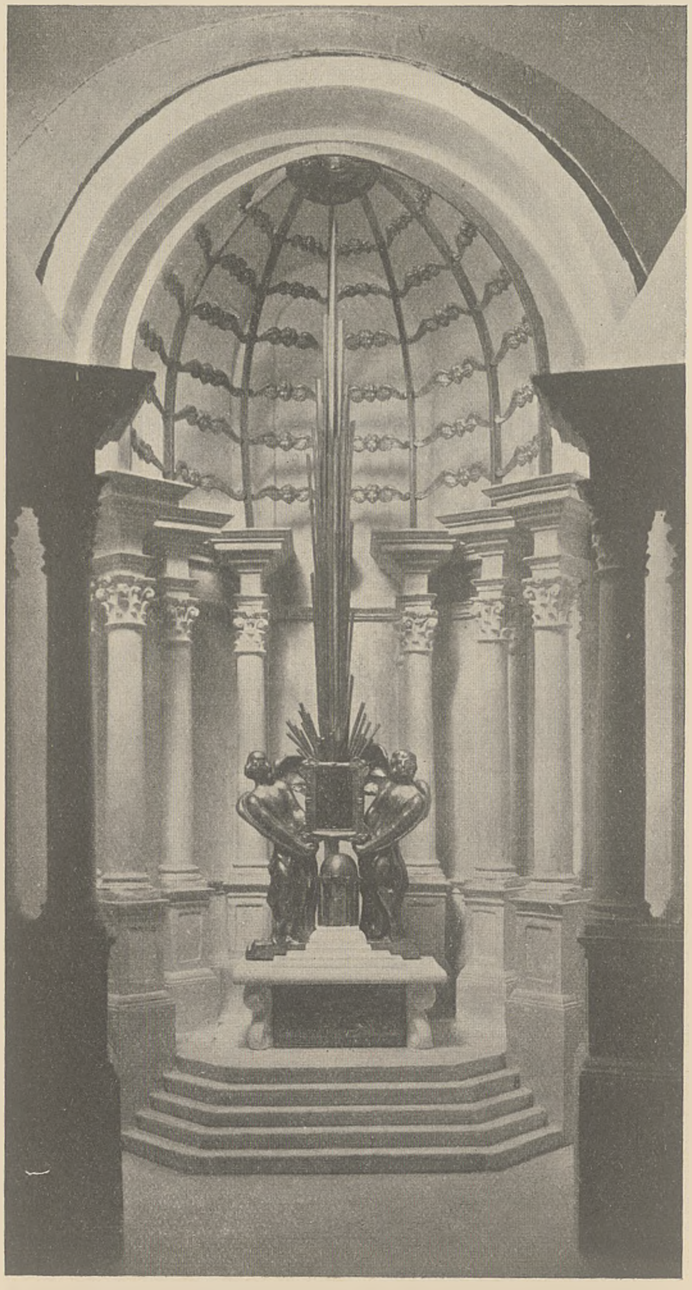
RYSUNEK
(Wyst. w Petit Palais)



STANISŁAW MARCINÓW
Projekt symbolu św. Mateusza Ewangelisty (sztuczny kamień)

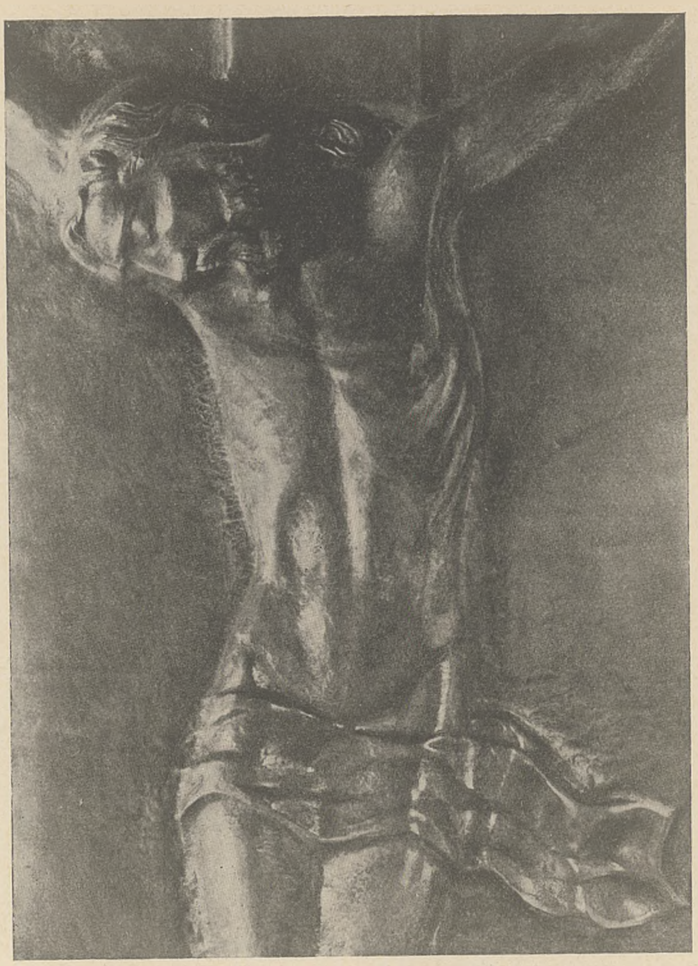


STANISŁAW MARCINÓW
Projekt symbolu św. Marka Ewangelisty (sztuczny kamień)



STEFAN ZBIGNIEWICZ

Projekt ołtarza wielkiego dla kościoła w Chełmie Lubelskim



STEFAN ZBIGNIEWICZ

CHRYSTUS NA KRZYŻU
Fragment płaskorzeźby kutej w miedzi

TADEUSZ SAS TERLECKI

Z AKTUALNYCH ZAGADNIEŃ SZTUKI KOŚCIELNEJ

Motto: *Ciebie my zawsze wyznawać będziemy*
I Twoje cuda światu opowiemy...
Psalm LXXV.

Sztuka kościelna posiada wiekową tradycję i świetną przeszłość.

Na dzieła sztuki kościelnej złożyła się twórczość artystów, znających potrzeby kościoła.

Potrzeba sztuki kościelnej pozostała nadal kwestią żywotną.

Obecny jej upadek jest dowodem upadku smaku.

Tandeta, roszcząca sobie dziś prawo do nazwy sztuki kościelnej, urąga powadze kościoła.

Sztuka kościelna winna kształcić serca.

Kształcić mogą dzieła sztuki, wskazujące jasno na prawa i ich Stwórcę.

Pojęcia sztuki kościelnej zostały wykształcone z punktu widzenia jej potrzeb duchowych i różnią się jedynie w tym sensie od sztuki pogańskiej.

Zagadka bytu wyrażała się w mistycyzmie, w którym celowało średniowiecze, nadając dziełom sztuki osobliwą tajemniczość.

Tylko prawdziwe dzieła sztuki są godne kościoła.

Dzieła sztuki kościelnej powinny przede wszystkim czynić zadość zagadnieniom plastycznym.

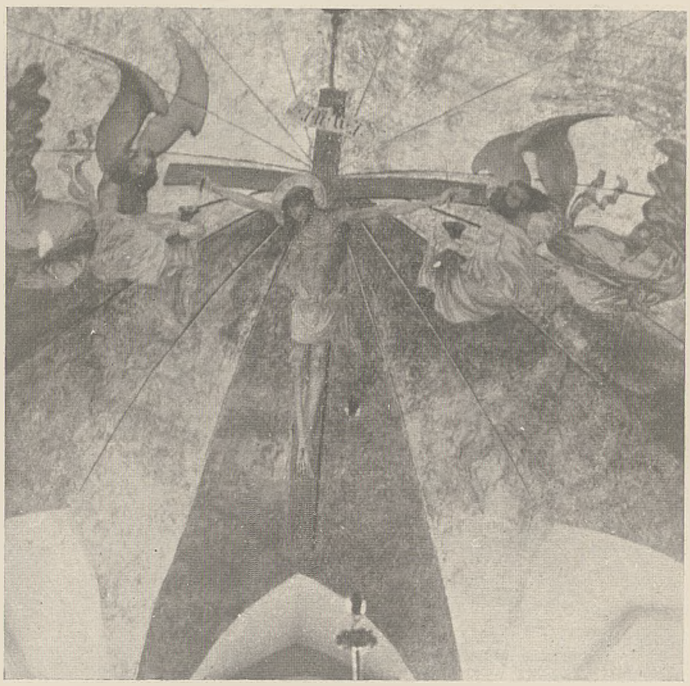


TADEUSZ SAS TERLECKI: Projekt na temat średniowiecznego malarstwa na szkle (trawione i wypalane): Madonna z Dzieciątkiem, witraż do kościoła w Żegiestowie Zdroju pod wezw. św. Kingi (fragment)



TADEUSZ SAS TERLECKI: Rekonstrukcja sgrafitta z XVI wieku w Starym Sączu

TADEUSZ SAS TERLECKI



Polichromia w kościele w Rosocicach



Nie istnieje osobny miernik dla sztuki kościelnej.

Sztukę kościelną plastycznie obowiązują te same prawa, co i sztukę świecką.

Dawna sztuka kościelna czaruje nas swą wieczną młodością. Powodu tego dopatrujemy się w tym, że kościół nie zamykał swych bram nawet przed najbardziej śmiałymi i nowoczesnymi umysłami — te bowiem zawsze dają gwarancję żywotności sztuki.

Skala problemów plastycznych jakie na terenie kościoła się wyłaniają, jest niezmiernie bogata. Od intymności Sanctissimum i obrazu, przez subtelną gradację wymagań hierarchii ceremoniału i adoracji — do monumentalnych ścian i kolumn barwionych światłem witraży.

Problemy te interesują na nowo młodych artystów i oni gotowi są poświęcić swą pracę dla przywrócenia kościołowi dawnego znaczenia społecznego.

Tadeusz Sas Terlecki

TADEUSZ SAS TERLECKI:
Rekonstrukcja polichromii na drzewie z XVI w. w Dębnie — Podhale



TADEUSZ SAS TERLECKI:
Projekt witrażu do kościoła w Żegiestowie-Zdroju



WACŁAW TARANCZEWSKI: «ŚWIĘTY MATEUSZ», tempera z Kaplicy Arcybiskupiego Seminarium Duchownego w Poznaniu



ADAM KOSSOWSKI

LUCJAN ADWENTOWICZ

1902—1937

Z osobą Adwentowicza łączyli zawsze ci, co Go znali — wrażenie powagi, rozumu i talentu.

Uważaliśmy Go za pozycję murowaną, człowieka o pewnej i wielkiej przyszłości.

Należąc do «Pryzmatu», był w swojej sztuce, wyrazicielem szczególnym jednej z głównych cech naszej ideologii — mianowicie reprezentował silniej niż inni proste przywiązanie do natury, jako niewyczerpanego źródła inspiracji twórczej, i jako najlepszego środka kontroli artystycznej. — Na tym opierał swoją pracę. — I gdyby mógł żyć i pracować normalnie, — na tej właśnie drodze szlachetnego realizmu osiągnąłby napewno niezwykły w sztuce naszej poziom.

Cała konstrukcja psychiczna Adwentowicza-malarza usprawiedliwia ten sąd. Był bowiem prawdziwym mężczyzną — o wyrafinowanej inteligencji, doskonałej pamięci i jasności precyzowania wrażeń; był niezależnym duchem, zdecydowanym, konsekwentnym i mądrze świadomym swojej wartości.

Wrażliwość nerwowca — upór i trochę wrodzonej skrytości — dopełniają obrazu człowieka dość rzadkiego w Polsce. — W ostatnich latach krótkiego życia, przedsięwziął Lucjan Adwentowicz, namalowanie cyklu obrazów o temacie zaczerpniętym z «Pana Tadeusza» — sądzę że nie było to bez przyczyny, leżącej głęboko w Jego naturze. Epickość i poczucie monumentalności, związek z przyrodą jakby ludowy, były integralną częścią jego charakteru; zbliżały go do Mickiewicza, którego arcydzieła recytował z pamięci całymi rozdziałami. — Był epikiem z urodzenia.

Na tej drodze w malarstwie trzeba szczególnie wiele trudu i lat życia do pełnego wypowiedzenia się..

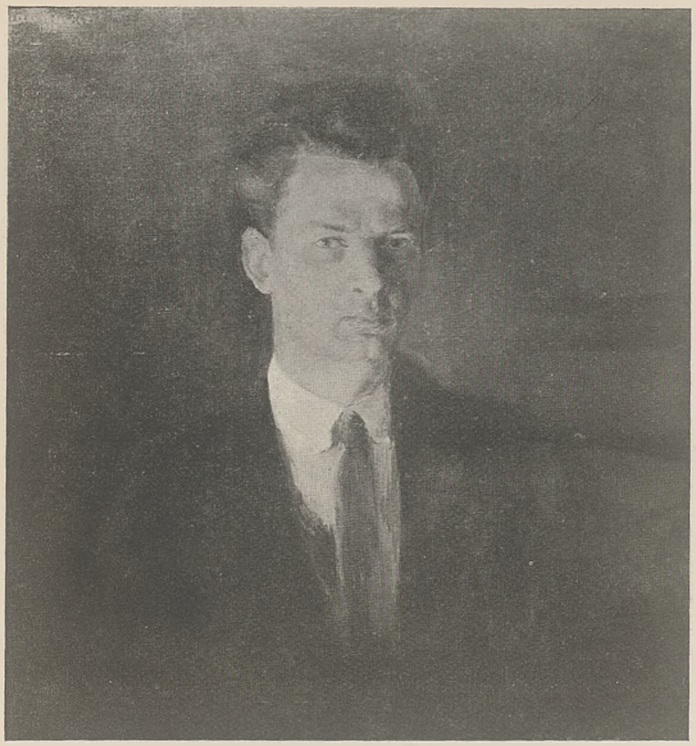
Stało się inaczej. — Niemniej te cechy i skłonności widać było już w doskonałych studiach aktów malowanych z powagą i brązowym spokojem u Pankiewicza i Kowarskiego w Akademii Krakowskiej. — Epickość i pragnienie monumentalności widać w pracach, które przywiózł w 1929 r. z Włoch. Te też cechy w połączeniu z sumiennym rysunkiem nadają wielką wartość doskonałym portretom z dwu następnych lat warszawskich, one pozwoliły choremu już ciężko człowiekowi stworzyć klasyczny w nastroju plafon wawelski, i one, wraz z cierpieniem tragicznym, inspirowały cykl akwarel z Sanatorium — malowanych w ostatnich niemal dniach życia. — Jak



LUCJAN ADWENTOWICZ — PEJZAŻ Z MIĘDZYLESIA (olej)



LUCJAN ADWENTOWICZ — ŻEBRACY (olej)



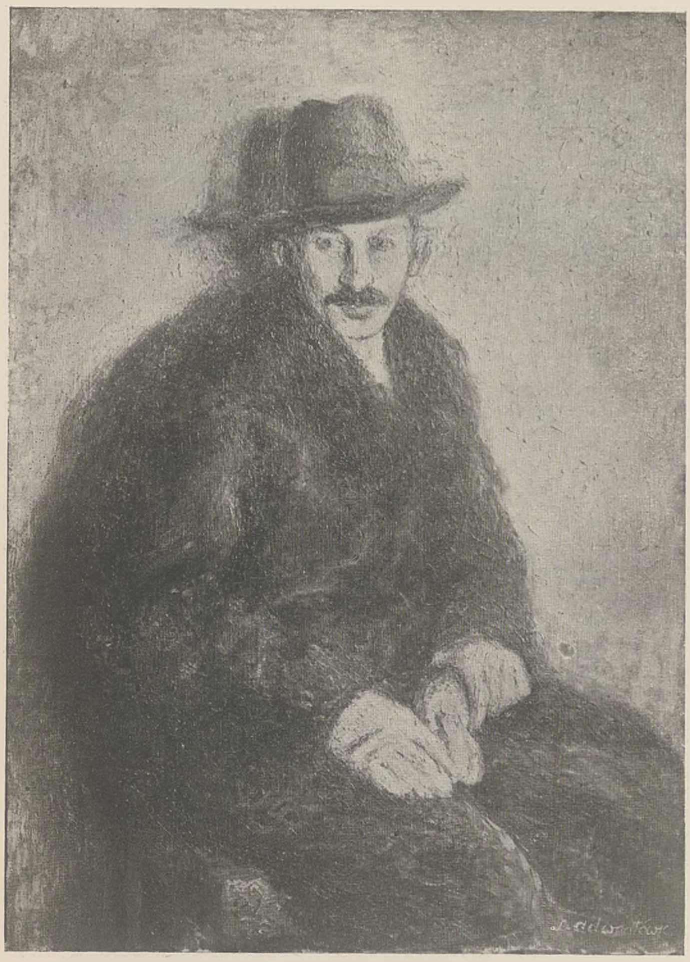
LUCJAN ADWENTOWICZ *PORTRET WŁASNY (olej)*

przystało na malarza zmierzającego na wyżyny monumentalności — operował szaro-ciepłą poważną gamą i precyzyjnym rysunkiem. — Skłaniał się też przeważnie do zestawień całościowych (np. ton nieba i ogólny ton reszty pejzażu) nieomal że posługiwał się tzw. lokalnym kolorem — kiedy zaś, pod wpływem otoczenia robił wycieczki w dziedzinę wibracji kolorystycznej, czuł się tam nieswojo. Miał w sobie coś raczej z epoki Kotsisa, czy z wczesnych prac Pankiewicza — nie było zaś w jego malarstwie nic z tzw. modernizmu. — Dlatego na tle naszego współczesnego malarstwa, Adwentowicz wyróżniał się wyraźnie — i z tego też powodu niektórzy «opiniodawcy» wyrażali, przy rzadkich zresztą okazjach, swoje «desinteresment» i wykręcali się od uznania wybitnego talentu. Któż jednak, z prawdziwych znawców dzieli sztukę na «moderną» i «nie moderną»?!

Jeśli się w końcu zważy, że Artysta wyszedł z Akademii w r. 1928 — a umarł w 1937 — po kilkoletniej ciężkiej chorobie — z tym większą siłą uwypuklą się niezwykłe walory Jego osobowości — tym wyraźniej widać wielkość szkody, jaką poniosło nasze malarstwo.

Wystawa prac Adwentowicza w ramach wystawy «Pryzmatu» w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, jest nie tylko uczczeniem pamięci naszego drogiego przyjaciela — nie tylko pokazaniem Jego dorobku — ale jest pokazaniem jednej z dziś właśnie aktualnych, a zarazem najbardziej zaniedbanych form wypowiadania się plastycznego. Jest jakby wezwaniem do podjęcia trudu drogi — z której Lucjan Adwentowicz musiał zejść tak bardzo wcześnie.

Adam Kossowski



L. ADWENTOWICZ *Portret W. Taranczewskiego (olej)*

MICHAŁ SIEMIRADZKI

LUCJAN ADWENTOWICZ

Patrząc na dorobek malarski Lucjana Adwentowicza, nie sposób oprzeć się głębokiemu żalowi na myśl o tych jego dziełach, których już n i e z d ą ż y ł s t w o r z y ć; taka w tych pracach tkwi siła potencjalna, tyle możliwości wspaniałego rozwoju. To, co po Adwentowiczu zostało, stanowi w sobie poważną spuściznę malarską, — realną pozycję w bilansie polskiego malarstwa, nie stoi jednak w żadnym stosunku do tego, coby ten malarz mógł był dać, gdyby gruźlica nie podcięła mu przedwcześnie skrzydeł. — Szczery, żywiołowy talent, wyjątkowa inteligencja i ogromna uczciwość malarska — to połączenie, które nie często się trafia. — Pośród współczesnych naszych malarzy Adwentowicz zajmuje stanowisko całkowicie odrębne; cechuje je przede wszystkim szlachetny realizm, bezpośredniość podejścia do tematu i brak wszelkiego doktrynerstwa.

Adwentowicz, jak każdy prawdziwy talent, podatny był na wpływy; na sztukę jego oddziałało mocno malarstwo renesansowe, które podziwiał w czasie pobytu we Włoszech w r. 1928. — W niemniejszym jednak stopniu działali na jego wyobraźnię Goya, Courbet, Chardin, Corot, — wreszcie wielcy impresjoniści francuscy. — Nigdy jednak, w żadnym okresie swego krótkiego życia, nie był epigonem, naśladowcą. Wśród

najróżniej malowanych obrazów Adwentowicza — (talent jego posiadał niezwykle szeroką skalę) — nie znajdzie się ani jeden, któryby nie nosił wyraźnego piętna jego silnej indywidualności. Zdumiewa przy tym u tak młodego stosunkowo malarza (umarł mając lat niespełna 35) swoboda w wyborze tematu, wskazująca na zupełne uniezależnienie się od wszechwładnie panującej mody. Wysubtelniona, wszechstronna wrażliwość na wszelkie przejawy życia w połączeniu z wrodzoną skłonnością do epickości nadają malarstwu Adwentowicza pewien rys ilustracyjny, nie mający żadnego odpowiednika w współczesnej sztuce polskiej. Ta część jego spuścizny malarskiej — mam na myśli przede wszystkim sceny z «Pana Tadeusza», cykl akwarel z sanatorium w Otwocku, i liczne sceny rodzajowe — najdalej może odbiega od przyjętych przez jego pokolenie kanonów. Wyłamując się z obowiązującej beztematowości, prace te wywołały dużo zastrzeżeń i niechętnych uwag ze strony najbliższych ich autorowi kół artystycznych. — Mimo to, nie waham się twierdzić, że za lat kilkadziesiąt, te właśnie bezpretensjonalne szkice i akwarelki wydobyte z nieuniknionego zapomnienia, zapewnią swemu autorowi nieśmiertelność.

Czym mógłby być Adwentowicz, gdyby danym mu było żyć dłużej, świadczy malowany przez niego w r. 1933 plafon wawelski, — jedyne dzieło, w którym artysta mógł w całej pełni rozwinąć tkwiący w nim pęd do monumentalności. Plafon ten, którego wykonanie powierzono mu w drodze konkursu, Adwentowicz kończył dosłownie ostatkiem sił, — marzył o wielkich kompozycjach dekoracyjnych — ale wtedy już, w początkach choroby, nie miał złudzeń, czy zdoła je kiedykolwiek wykonać. Był w tym głęboki tragizm — odwieczna historia potężnego ducha, szarpiącego się w niewoli chorego ciała.

Osobne miejsce w twórczości Adwentowicza zajmują portrety. Zasadnicze ich cechy — to przede wszystkim mistrzowski rysunek, ścisłe zespolenie koloru z formą i wreszcie, charakterystyczne dla całej twórczości artysty zestawienia kolorystyczne całościowe (np. karnacja — ubranie — tło) — nadające jego portretom szczególną powagę i zwartość.



LUCJAN ADWENTOWICZ — *UCIECZKA DO EGIPTU (olej)*

Dokładnie to samo, co o portretach, powiedzieć można również o pejzażach Adwentowicza. Tutaj również świetny rysunek — ścisły a wrażliwy, w połączeniu z subtelnymi zestawieniami dużych mas koloru (np. teren — niebo) składają się w całość monumentalną (słowo to najlepiej charakteryzuje drobne nawet pejzaże Adwentowicza) — a zarazem głęboko liryczną.

Żeby właściwie ocenić dzieło malarskie tego samotnego talentu, trzeba jasno zdać sobie sprawę z zasadniczej różnicy między pojęciami «niemalarskość» i «pozamalarskość». — Podkreślam to umyślnie, ponieważ dziś, my wszyscy: walczący malarze — aż nadto skłonni jesteśmy do uważania dwu tych pojęć za jedno. W zapale walki o czyste, pełnowartościowe malarstwo, łatwo jest wpaść w jednostronność i odrzucić bez namysłu i s t o t n e w a r t o ś c i nie mieszczące się w szrankach «czystego koloru« i «czystej formy».



L. ADWENTOWICZ BADANIE CHOREGO (akwarela)

Tematyczność jako taka, jest niewątpliwie dla malarza rzeczą wysoce niebezpieczną. Nie można jednak z tego wyciągać wniosku, że tematyczność jest złem.

Malarstwo Adwentowicza jest przykładem, jak wielki i szczery talent może z tego niebezpieczeństwa nie tylko wyjść cało, ale wynieść poważne, realne walory artystyczne.

Różne bywają temperamenty malarskie. Jeden dochodzi do najpełniejszych rezultatów w ścisłej dyscyplinie artystycznej, która każe mu z ascetycznym zaparciem się siebie zamykać własną duszę dla wszelkich wrażeń i odczuć, które surowa cenzura wewnętrzna uzna za uboczne, nie malarskie, by z tym większą siłą skupić się na jednym celu: kolorze i formie. — Drugi, o innej konstrukcji psychicznej, musi czy chce czy nie chce, chłonąć wszystkie wrażenia, jakie przekazują mózgowi wyczulone zmysły. Do takich właśnie, wszechstronnie wrażliwych natur należał Lucjan Adwentowicz; nadnormalna zdolność chłonięcia wszelkich wrażeń zmuszała go do wypowiadania mnóstwa rzeczy, którymi, poza formą i kolorem, naładowana była jego bogata wyobraźnia; wielki talent sprawił, że wszystkie te elementy pozamalarskie nie tylko że nie zmniejszyły jego dzieła, ale, wypowiedziane najszlachetniejszymi środkami malarskimi, wniosły do współczesnego malarstwa polskiego nowe, niepośledniej miary wartości.

Michał Siemiradzki



LUCJAN ADWENTOWICZ WIZYTA LEKARZA (akwarela)



HENRYK DIETRICH

1890—1938

Dnia 25 kwietnia br. odszedł na zawsze w 48 roku życia jeden z tych kolegów, z którym od samego prawie początku naszych wysiłków czy studiów łączyły nas wszystkich serdeczne więzy przyjaźni i wspólne usiłowania i cele. Ubył jeden z tych, którego całe niedługie życie cechowała jedna rzecz: upór i pasja, by móc pracować, by móc służyć swojej sztuce, swojemu malarstwu. Tylko ten cel miał przed oczyma, by przezwyciężyć wszystko, wszelkie trudności, by się nie sprzeniewierzyć wewnętrznemu nakazowi.

Takim był śp. Henryk Dietrich od pierwszej chwili, kiedy



HENRYK DIETRICH *WIDOK NA UL. SIENNĄ W KRAKOWIE (olej)*

go poznałem — po wojnie, w Akademii Krakowskiej, w pracowni śp. prof. Jacka Malczewskiego. Przyjechał wtedy ze swojego rodzinnego Lublina, po przebyciu wojny w Rosji, wyzwolony już ze wszystkiego, co go oddalało od Jego ukochanej pracy. Ledwo ukończył studia w Akademii najpierw — jak wspomniałem — na kursie «Jacka», po tym u prof. Wojciecha Weissa, zaraz — jak by nie miał czasu, jak by się musiał spieszyć, jedzie prawie bez grosza do Włoch. Żył tam «jak Bóg dał», jak cygan. Ale chłonął wszystko rozradowanymi oczyma i cieszył się, że jest tam, że może widzieć. Po tym powrót i przychodzą lata ciężkiej pracy zawodowej, nauczanie rysunków w gimnazjum w Równem, i jaśniejsza chwila — stypendium i Paryż.

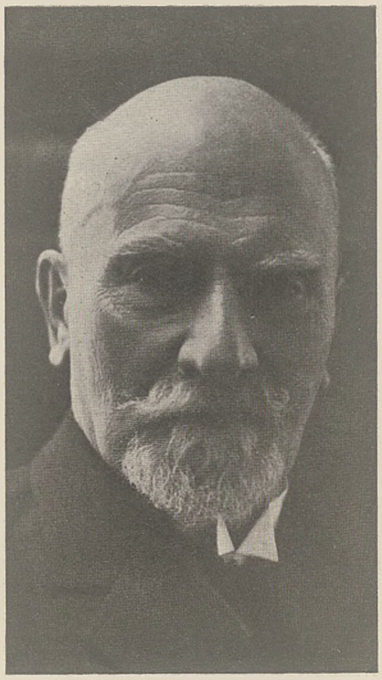
I tak wciąż, raz lepiej, raz gorzej, teatr, redakcja «IKC», praca zarobkowa i sztuka. Ale czy było gorzej, czy lepiej, pogody ducha, optymizmu, wiary nic nie zmąciło. Wierny swej sztuce, wierny przyjaźni pozostał do końca. Odszedł za prędko — nie wypełniwszy całej karty swego życia, pozostawiając po sobie najlepszą pamięć i najlepsze wspomnienie.

Światem Jego zainteresowań malarskich był przede wszystkim pejzaż i architektura starych ulic i miast. Kraków, Jego rodzinny Lublin, Paryż, to ulubiony temat, kanwa, na której snuł swoją wizję malarską. Jeden z ulubionych Jego motywów była ulica Sienna w Krakowie, z piętrzącymi się dachami starego miasta, zakończonych iglicą wieży mariackiej — obraz jest w posiadaniu zbiorów Krakowskiego Muzeum Narodowego. Do motywu tego wraca parę razy. Miał go ciągle przed oczyma. Poprawiał, przerabiał i udoskonalał swoją wizję, by pełniej wyrazić, by jaśniej określić swój obraz. Rozumiał On dobrze, że temat nie jest wszystkim, że to nie wystarcza, że tu trzeba zbudować, trzeba zrobić obraz. Ten wysiłek, to szukanie formalnego rozwiązania i konstrukcji płótna wybija się zawsze na pierwszy plan w każdej pracy śp. Dietricha. Mimo całej barwności i impresyjnej faktury kolor jeszcze ustępuje formalnym założeniom, ale każde Jego płótno żyje, jest żywe i proste, takie jakim był On, jaką była Jego dusza.

E. Geppert



HENRYK DIETRICH ST. MIASTO W LUBLINIE (olej)



PIOTR STACHIEWICZ

1858—1938

14 kwietnia br. zgasł człowiek, którego nazwisko było mocno związane z pracą organizacyjną i powstaniem naszego Związku. Śp. Piotr Stachiewicz należał do tych artystów społeczników, którzy rozumieli potrzebę organizacji i istnienia stowarzyszeń, broniących interesów zawodu i zadań sztuki. Poczynaniom Jego przyświecała zawsze myśl, by pomóc drugim, by złączyć i zjednoczyć wszystkich dla wspólnego celu i dobra. Wszędzie, gdzie tego była potrzeba, służył ofiarnie czynem i radą. Jemu zawdzięcza Krakowskie Towarzystwo P. S. P. swoją reorganizację, On należał do pierwszych członków Powszechnego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, przetrwał do ostatnich swoich dni w jego szeregach, poświęcając wiele pracy dla dobra instytucji, którą długo prowadził jako prezes, a której w końcu był prezesem honorowym. Był nie tylko jej długoletnim prezesem, ale opiekunem, i niejednokrotnie ratował w ciężkich chwilach Związek w miarę swoich środków i sił. Żegnając Go żegnaliśmy nie tylko byłego prezesa ale najlepszego przyjaciela.

Śp. Piotr Stachiewicz urodził się 29. X. 1858 r. w Nowosiółkach, w Małopolsce Wschodniej. Pierwsze studia artystyczne odbył w Krakowie w ówczesnej Szkole Sztuk Pięknych za dyrekcji Jana Matejki, a profesorami Jego byli Szynalewski, Łuszczkiewicz, Cynk i Löfler. Po tym po ukończeniu Krakowskiej Szkoły jedzie do Monachium i tam studiuje u prof. Seitza w Król. Akademii Sztuk Pięknych. Z Monachium via Paryż, Włochy, Holandia wraca do kraju i osiada na stałe w Krakowie w r. 1885. Praca Jego artystyczna była niejednokrotnie odznaczana medalami na wystawach krajowych i zagranicznych. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada szereg Jego dzieł, między innymi «Pogrzeb górnika». Za działalność i pracę artystyczną Rząd Rzeczypospolitej Polskiej nadał Mu Krzyż Oficerski Polonia Restituta.

E. G.

(—) *Odpis z rękopisu Piotra Stachiewicza «Dane biograficzne dla wydawnictwa P. Akadem. Umiejętności «Polski słownik biograficzny».*

Po śmierci Matejki w r. 1893 otrzymuje propozycję przez ówczesnego ministra dla Galicji Zaleskiego objęcia stanowiska dyrektora Szk. Szt. Pięk. w Krakowie. Nie przyjmuje jej proponując na stanowisko ś. p. Rodakowskiego, który przed nominacją umiera, po czym powołano na to stanowisko Juliana Fałata. W roku 1888 zakłada pismo ilustrowane nowego typu «Świat» dając inicjatywę, całą szatę artystyczną i kierunek, po czym ustępuje Sarneckiemu. W r. 1893 po śmierci ś. p. Jana Matejki daje inicjatywę wraz z prof. Sokołowskim zakupna domu Jego wraz ze zbiorami w celu stworzenia muzeum jego imienia, składa komitet, który po kilku latach przeprowadza cel zamierzony do skutku. W r. 1902 staje jako prezes na czele komitetu dla wzniesienia pomnika Art. Grottgera».



ALEKSANDER KOTSIS *Z WĘDKĄ (olej)*
(wł. dr Tad. Kleczkowski, Poznań)

JAN MROZIŃSKI

ALEKSANDER KOTSIS W „SALONIE 35" W POZNANIU

Wystawienie 16 dzieł Kotsisa w «Salonie 35» stało się wydarzeniem niecodziennym w życiu artystycznym naszego miasta, zwłaszcza kiedy dodamy, że Poznań po raz pierwszy zetknął się z twórczością tego wybitnego a ogólnie mało znanego artysty. Przy tym zespół obrazów zupełnie zresztą przypadkowo tak się ułożył, że dawał pogląd na cały niemal rozwój artysty, reprezentowany kilkoma dziełami o wartości pierwszorzędnej.

Spośród prac z epoki początkowej wyróżniał się «Kosiarz», szkic do obrazu malowanego pod wpływem Grottgera. Szkic charakterystyczny szczególnie, a to dlatego, że czuć w nim jakby objaw malarskiego talentu Kotsisa. Wpływ Grottgera redukuje się w nim jedynie do tematu zapożyczonego z «Modlitwy wieczornej», natomiast sama realizacja malarska jest wyłączną własnością Kotsisa. Jest w niej świetne wyczucie nastroju polskiego pejzażu, a co ważniejsze pleneru. Miękki dotyk pędzla i szarawe tony sylwety drzew stwarzają atmosferę obrazu zapowiadającą późniejsze szaro-srebrne «Corotowskie» płótna. A podkreślić należy, że szkic ten malowany był około r. 1861,

a więc na kilka lat przed wyjazdem do Paryża i Brukseli. Zbijałoby to możliwość wpływów Corota na Kotsisa, a potwierdzało istnienie wspólnych cech twórczych u obydwóch malarzy.

Przykładem takiej właśnie «Corotowskiej» harmonii barw z okresu późniejszego to wartościowe studium «Dziewczynki z wędką», subtelnie wtopionej w plener, o delikatnej szaro-srebrnej tonacji. Jest to okres najwyższego poziomu, do którego zaliczyć trzeba również «Starą wieśniaczkę». Tu cały wysiłek, a raczej odruch instynktu malarskiego skierowany jest na wydobycie ogólnej wizji malarskiej. Kapitalny chwyt momentu, chwili i nastroju. Najsilniej naświetlone są zimne barwy koszuli i chustki wieśniaczki. Akcent ten brzmi zdecydowanie na tle brązowo-zielonawej ciepłej tonacji wnętrza. Efekt światłocieniowy jakby ze szkoły Rembrandtowskiej. «W kuchni» to znowu jedno z charakterystycznych rodzajowych «wnętrz». Kompozycja kilku figur miękko modelowanych i stapiających się z wnętrzem, nasyconym głębokimi brązami, z którymi kontrastuje zimny błękit i szara biel. Nieco odmienny charakterem jest «Pijak na beczce», utrzymany w ciemnych, szarawych tonacjach z przewagą brązów i ciepłych zieleni.

Wymieniam tych kilka obrazów najbardziej typowych z okresu, w którym indywidualność artysty wyrażała się dużym umiarem w stosowaniu środków malarskich. Znaczył celowo to tylko, co do pełni wyrazu było konieczne. I dzięki temu płótna te mają tyle świeżości i bezpośredniości.

Z portretowych dzieł, największe rozmiarami płótno, «Skąpiec» ma jeszcze cechy pracy akademickiej, bardziej malarskie są: głowa «Sabały» z podwójnego portretu («Sabała i stara góralka») o pięknym kontrastowaniu tonów zimnych z ciepłymi i «Krakus» (żółtobrązowawy ton głowy na tle błękitu).

Kolekcję dzieł Kotsisa uzupełniliśmy obrazami A. Gierymskiego, Podkowińskiego, Pankiewicza, Boznańskiej i H. Lipińskiego. Zestawienie tych czterech pierwszych nazwisk z Kotsisem tłumaczy się samo przez się. Lecz skąd w tym towarzystwie H. Lipiński? Otóż zdaje się, że udało się nam tu, na gruncie poznańskim, dokonać pewnego małego «odkrycia». W jednym z tutejszych prywatnych zbiorów natknąłem się na pierwszorzędnie malowany pejzaż Lipińskiego. Poprostu trudno było uwierzyć, że twórcą jego jest znany malarz scen rodzajowych i zwyczajów krakowskich, malowanych w manierze monachijskiej, a pod względem malarskim mało ciekawych. Niedługo potem w galerii Mielżyńskich znalazły się jeszcze dwa inne jego pejzaże. Mianowicie jeden «Nad strumykiem», mała scenka rodzajowa: grupka dzieci na tle zieleni i chaty



ALEKSANDER KOTSIS *W KUCHNI (olej)*
(wł. dr Tad. Kleczkowski, Poznań)



HIPOLIT LIPIŃSKI *WIDOK NA DEPTAK W KRYNICY W R. 1884 (olej)*
(wł. dr E. Korczyński, Poznań)



WŁ. PODKOWIŃSKI *ALEJE JEROZOLIMSKIE (olej)*
(wł. mec. Osmolski, Poznań)

wiejskiej. Obrazek pełen wdzięku, bez pretensjonalnej monachijskiej słodyczy, nie pozbawiony cech dobrze pojętego realizmu. Drugi obraz «Na przedmieściu», to znów staropolski dworek podkrakowski, tonący w gęstwinie drzew. Malowany pod słońce wykazuje duże wyczucie pleneru i wcale piękne zestawienia kolorystyczne. Natomiast sztafaż, chłopiec wypędzający krowy na pastwisko, to jeszcze sztywna maniera monachijska. Wreszcie krajobraz, ten pierwszy «odkryty», a przedstawiający «deptak» w Krynicy w r. 1884, jest obrazem o konsekwentnie rozwiązanej i szlachetnie stosowanej harmonii barw. Malowany śmiało, łekkim dotknięciem pędzla, bezpośredni w wyczuciu, figury zestrojone z charakterem całości, ogólny ton brązowawosrebrny. Mimowoli przychodzi na myśl Monet, którego obrazów Lipiński nie mógł chyba widzieć. Znał jednak Kotsisa i w tych właśnie trzech pracach wydaje się być jego rozumnym kontynuatorem i podobnie jak on prekursorem naszego impresjonizmu. A w ogóle pokazuje się, że z chwilą, kiedy stanął przed naturą i zapominał o «receptach» monachijskich, stawał się rasowym malarzem. W każdym razie Monachium raczej go psuło niż mu pomagało. Gdyby się udało odnaleźć jeszcze kilka podobnych jego krajobrazów, to mielibyśmy nową i wartościową pozycję w historii pejzażu z tego okresu.

Poznań *Jan Mroziński*



WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI *MOKRA WIEŚ (olej)*

(wł. hr. Raczyński, Rogalin)

JERZY WOLFF

WYSTAWA NIEZNANYCH PRAC MAURYCEGO GOTTLIEBA

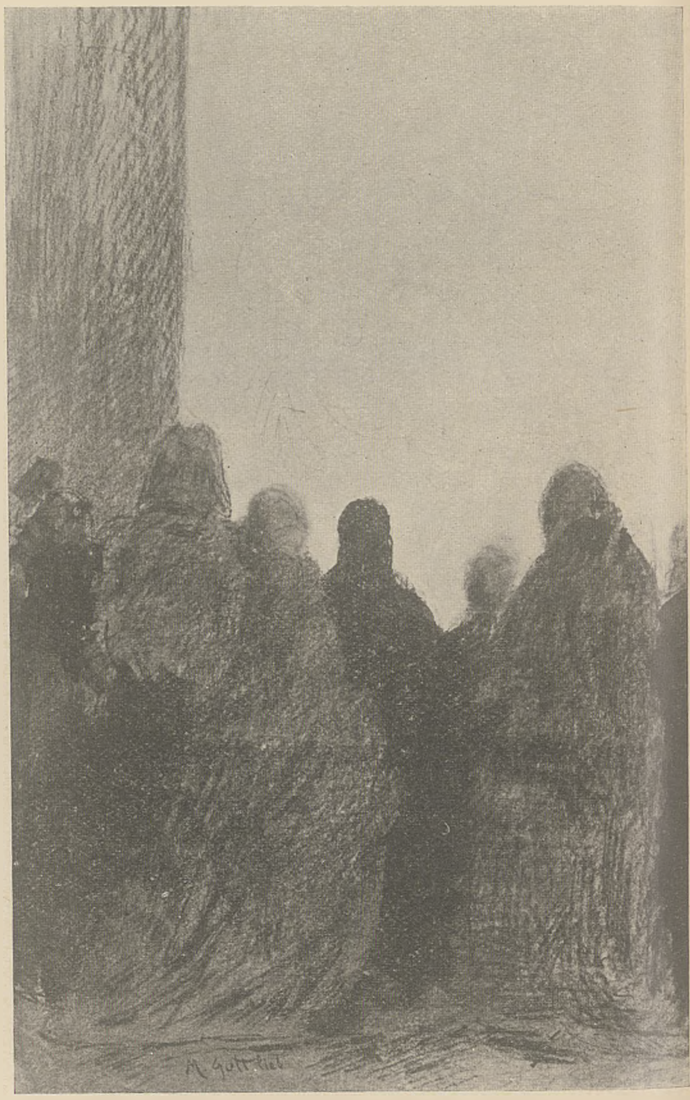
W antykwariacie «Museion» przy ul. Wareckiej 1 w Warszawie miała miejsce w kwietniu i w maju wystawa około dwudziestu prac Maurycego Gottlieba sprowadzonych z zagranicy; była to jedna z najciekawszych wystaw sezonu. M. Gottlieb należy do najbardziej pasjonujących postaci naszej sztuki, zmarły w wieku, kiedy artysta zwykle zaczyna się dopiero kształtować (żył 23 lata), pozostawił dzieło duże ilościowo i niepospolite jakością. Uczeń i wielbiciel Matejki, przyjaciel Siemiradzkiego, znalazł Gottlieb niezależną od nich, własną malarską drogę. Jeździł sporo po Europie, widział Paryż; jeździli tak zresztą i jego rówieśnicy, ale on potrafił instynktem wrażenia doznane segregować i chłonąć to tylko, co godne zainteresowania. Było na wystawie warszawskiej małe płócienko «Taniec», brązowe, czerwone i niebieskie niezmiernie przypominające Degas'a, musiało ono powstać wprost ze wspólnej ówczesnej malarskiej atmosfery, którą Gottlieb czuł, jak każdy prawdziwy artysta, gdyż zetknięcie bezpośrednie ze sztuką Degas'a jest względnie mało prawdopodobne. Był także rysunek (węgiel i tusz), gdzie Gottlieb zajmuje się seuratowskim problemem rysowania malarskiego plamą walorową.

Każda z wystawionych prac stanowi zamkniętą całość, każda rozwiązuje nieco inaczej plastyczny problem, w granicach własnej osobowości autor zmienia się jak kameleon, walczy i zwycięża na coraz to innym terenie. Wystawa była jak bukiet z rozmaitych kwiatów z wielkim gustem ułożony, były tam rzeczy walorowe, jakby daumierowskie, rzeczy kolorystycznie przypominając nieco Delacroix, i były takie, pod którymi mógłby niemal podpisać się neoimpresjonista. Była ona także okazją do snucia melancholijnych marzeń na temat: co byłoby, gdyby był Gottlieb żył nie 23 lata, ale 70.

Jerzy Wolff



M. GOTTLIEB — MIŁOŚĆ I TRWOGA (olej)
(Salon sztuki «Museion» Warszawa)



M. GOTTLIEB — SYLWETY (rysunek)
(Salon sztuki «Museion» Warszawa)



JAN MATEJKO *BITWA POD WARNĄ (olej)*

(Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie)

SETNA ROCZNICA URODZIN JANA MATEJKI

Pod przewodnictwem Prezydenta m. Krakowa Dra Mieczysława Kaplickiego utworzono Ogólnopolski Komitet Uczczenia Setnej Rocznicy Urodzin Jana Matejki. Ze względu na szczególną wagę prac i zadań Komitetu Rocznicy, przypadającej na dzień 28. lipca, postanowiono zwrócić się z prośbą o udzielenie protektoratu Komitetowi przez P. Prezydenta R. P. Prof. Ignacego Mościckiego i P. Marszałka Polski Edwarda Śmigłego Rydza. Uchwalono poza tym zaprosić do Komitetu Honorowego szereg najwyższych dostojników państwowych i kościelnych, przedstawicieli nauki i sztuki i t. p., a w szczególności PP. Marszałków Senatu i Sejmu, J. Em. Kardynała Prymasa Hlonda, J. Em. Kardynała Kakowskiego, Ks. Metropolitę Krakowskiego, PP. Ministrów W. R. i O. P. i Komunikacji, P. Wojewodę Krakowskiego, P. Dowódcę O. K. V., B. Prezesa P. A. U., P. Prezesa P. A. L., P. Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego i P. Rektorów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Krakowie.

Kierownictwo prac Komitetu spoczywać będzie w rękach Prezydium Komitetu Czynnego, którego prezesem wybrano Prezydenta m. Krakowa Dra M. Kaplickiego, zastępcami zaś PP. Prof. U. J. Dra Jana Dąbrowskiego, Red. Mariana Dąbrowskiego, Wiceprez. m. Krakowa Dra Stan. Klimeckiego, Prezesa Komisji Hist. Sztuki P. A. U. Prof. Dra Juliana Pagaczewskiego i Ks. Infułata Dra Adama Podwina. Na członków Prezydium powołano: Doc. U. J. Dra A. Bochnaka, Dyr. Inż. Cz. Boratyńskiego, Rektora Dra St. Estreichera, Dyr. Józefa Dorawskiego, P. Zuzannę Fischerową, Dyr. Karola Frycza, Dyr. Mgra Stan. Hergeta, Posła Dra R. Jahodę Żółtowskiego, Dyr. R. Jędrzejowskiego, Prof. Wł. Jarockiego, P. Hannę Kaplicką, Dyr. Stan. Kochanowskiego, Dyr. Dra Feliksa Koperę, Nacz. Dr. Stan. Korczyńskiego, Prezesa Prof. Dra K. Kostaneckiego, Ławnika J. St. Kuhna, Ks. Infułata Dra J. Kulinowskiego, b. min. Prof. Dra K. Kumanieckiego, Prezesa Dra J. Lankaua, Gen. Natalię Łuczyńską, Dyr. Dra Bol. Macudzińskiego, P. Annę Madeyską, Gen. Bernarda Monda, arch. Fr. Mączyńskiego, b. premiera Prof. Dra J. Nowaka, Posła Bol. Pochmarskiego, płk. Tad. Podgórskiego, Wiceprez. m. Krakowa Dra R. Radzyńskiego, Kons. Jerzego Remera, Dyr. inż. Alf. Spetta, Red. Jana Stankiewicza, Kuratora J. Stypińskiego, Rektora Dra A. Szyszko Bohusza, Red. Janusza Śmiechowskiego, Dyr. inż. E. Tora, Nacz. Dr. Fryd. Wessely'ego, Dyr. Bron. Winiarza i Dyr. Wiesława Zarzyckiego. Na sekretarza generalnego Prezydium Komitetu Czynnego powołał P. Prezydent Dr. Kaplicki P. Ludwika Strojka, Dyrektora Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa.

Ukonstytuowano następnie i ustalono zakres prac 4-ch sekcyj Komitetu zgodnie z planem przedstawionym w referacie Dra J. Dobrzyckiego. Będą to sekcje: 1) obchodowa, 2) trwałego uczczenia pamięci J. Matejki, 3) finansowa i 4) propagandowo-prasowa. Sekcje te rozpoczęły już swoje prace.

Sekcja Obchodowa:

Zadania Sekcji:

1) Dokładne ustalenie terminu i programu uroczystości krakowskich ku czci J. Matejki.

2) Spowodowanie najszerszego udziału społeczeństwa polskiego w tych uroczystościach drogą zorganizowania zjazdu delegacyj, wycieczek i pojedynczych turystów na te uroczystości, w porozumieniu z Komitetem Obywatelskim «Dni Krakowa» i Ministerstwem Komunikacji.

3) Nastawienie i wyzyskanie programu uroczystości krakowskich dla celów, które będą przedmiotem prac Sekcji trwałego uczczenia pamięci Jana Matejki.

Przewodniczący: b. Premier Prof. U. J. Dr. Julian Nowak.

Sekcja trwałego uczczenia pamięci Matejki.

Zadania Sekcji:

1) Podjęcie akcji odnowienia i utrwalenia polichromii J. Matejki w kościele Mariackim, zebranie odnośnych kosztorysów i ustalenie techniki, metod i planu restauracji, która ma się stać główną pozycją jubileuszowego uczczenia J. Matejki, analogicznie jak w r. 1913 uczczono jubileusz Wita Stwosza przez odnowienie ołtarza Mariackiego.

2) Podjęcie akcji w kierunku wzniesienia pomnika Jana Matejki w Krakowie.

3) Sprawa publikacji jubileuszowej o Janie Matejce pod red. M. Szukiewicza.

4) Sprawy ewent. innych wydawnictw i publikacyj wzgl. pamiątek o charakterze trwałym.

Przewodniczący: Dziekan U. J. Prof. Dr. Franciszek Walter.

Sekcja finansowa:

Zadania Sekcji:

1) Uruchomienie akcji gromadzenia funduszów drogą zbiórki na terenie Krakowa i całej Polski dla pokrycia kosztów trwałego uczczenia pamięci J. Matejki oraz uroczystości jubileuszowych.

2) Pozyskanie na powyższe cele odpowiednich dotacyj ze strony państwa, co w szczególności dotyczy odnowienia polichromii w kościele Mariackim.

3) Podejmowanie wszelkiego rodzaju inicjatyw mogących pomnożyć środki finansowe Komitetu.

Przewodniczący: Dyr. Jędrzejowski Rudolf, Ławnik m. Krakowa.

Sekcja propagandowo-prasowa.

Zadania Sekcji:

1) Obmyślenie i ustalenie najskuteczniejszych metod propagandy prac i celów Komitetu za pomocą szeroko rozwiniętej akcji na terenie prasy i radia oraz za pomocą odpowiednich odczytów, zebrań, jednodniówek, odezw, ulotek, tanich reprodukcyj dzieł Jana Matejki, kart pocztowych i t. p.

2) Spowodowanie szerokiego zastosowania reprodukcyj dzieł Jana Matejki jako pomocy szkolnych na obszarze całej Polski.

3) Spowodowanie wydania serii znaczków pocztowych z reprodukcjami dzieł Matejki.

4) Inicjowanie za pomocą wszelkich środków popularyzacji twórczości J. Matejki w kraju i za granicą, powodowanie umiejętnego objaśniania jego dzieł w muzeach, a zwłaszcza w Domu Matejki i t. p.

Przewodniczący: Redaktor Nacz. I. K. C. Dąbrowski Marian.



TYMON NIESIOŁOWSKI — *RYBAK (olej)*
(Salon Malarski w IPSie)

TYTUS CZYŻEWSKI

LIST Z WARSZAWY

W poprzednim liście poruszyłem kwestię krytyki plastycznej. Potraktowałem «warszawską krytykę» trochę humorystycznie, gdyż lepiej jest czasem uśmiać się niż płakać. Nie zawsze jednak można się śmiać, trzeba też czasem coś «potraktować z powagą». Chwilowo odłożę na bok rysowanie węglem karykatur naszych krytyków. A to z tego powodu że kilku z nich wyjechało za granicę aby się dokształcić i brak mi na razie modeli. Ale gdy powrócą, zapewne jeszcze zajmę się nimi.

Przed kilku dniami wyczytałem w dziennikach wiadomość że wreszcie warszawskie Muzeum Narodowe otworzy swe podwoje w nowym gmachu przy Al. 3 Maja. Przestaniemy pomału być kopciuszkiem cywilizowanych narodów i będziemy mogli przynajmniej jako tako pokazać naszą sztukę i nasze zbiory. Ale przy tym, jak się dowiedziałem ma nastąpić zmiana «artystycznych garnizonów». A mianowicie: tzw. «Kamienicę Baryczków» przeznaczono na «Muzeum miasta Warszawy» a tzw. «zbiory państwowe» mają być przeniesione z kamienicy Baryczków do innej «kamienicy», tj. do mało efektownego lokalu przy ul. Podwale, opróżnionego po «Muzeum Narodowym». Nie wiem czy wszyscy przyjaciele i czytelnicy «Głosu» znają ten lokal. Jest to sobie poczciwa, spokojna, warszawska kamienica — która podobnie jak wiele domów w Warszawie bardzo usposabia do drzemki, kładzenia pasjansa, i czytania «Pielgrzyma z Dobromila», zimą przy trzaskającym iskrami kominku. Mniej zato nadaje się ten miły stary domek na «Muzeum» lub w ogóle galerię obrazów.

Bo wyobraźmy sobie płótna naszych modernistów, zakupione do zbiorów państwowych, umieszczone na tych ciemnych nudą ziejących ścianach. Czy współczesna żyjąca sztuka polska nie jest godna lepszego losu?!

Czy nie stać nas na to aby prace naszych żyjących artystów, o ile one zostały uznane jako utwory «talentów», były pomieszczone dobrze i nie tułały się znów po «pokoikach» i «salkach» bez światła, nastroju i atmosfery europejskiej?! Czy u nas ciągle będzie ten zaścianek i ta artystyczna «bidusia»? Dezorganizacja i bałagan jaki panuje u nas od wielu lat w sprawach sztuki powinny się wreszcie skończyć. Ta część kulturalna naszego społeczeństwa która lubi sztukę i interesuje się nią winna stanowczo żądać od sfer miarodajnych zbudowania i instalowania gmachu gdzieby na wzór kulturalnych narodów europejskich jak Italia, Francja, Niemcy itd. urządzone zostało muzeum sztuki współczesnej żyjącej — tak polskiej jak i obcej — i to takie muzeum, byśmy nie potrzebowali się go wstydzić przed cudzoziemcami. Społeczeństwo i artyści chcą wiedzieć kto właściwie rządzi i odpowiada za tzw. «Zbiory państwowe sztuki». Co się dzieje z owymi pakami napełnionymi dziełami sztuki, które, jak legendarna złota kaczka, «pływają» podobno w wilgotnych piwnicach? W jakim celu Departament Sztuki zakupuje obrazy od żyjących artystów, skoro one później gniją i czernieją w piwnicach, zamiast żeby były pokazane (i to dobrze pokazane) na widok publiczny?!

Wiemy że u nas w rzeczach sztuki nagromadziło się dużo «chamstwa», niezgulstwa i lekceważenia artystów, ale to wreszcie musi się skończyć, — gdy zrozumiemy, że bagatelizowanie sztuki jest zdradą i zbrodnią wobec narodowej kultury. Udzielanie groszowych zapomóg artystom nie zbawi naszej sztuki. Trzeba więcej entuzjazmu, ruchliwości i serca aby wreszcie zrozumieć, że sztuka jest jednym z najważniejszych elementów istnienia narodowego. Niedawno czytałem w dziennikach, że pewien senator malarz «ośmielił» się na sesji senackiej zabrać głos w sprawie melioracji i organizacji spraw naszej sztuki. Wystąpienie jego zostało zbagatelizowane i wszyscy (zajęci zresztą według swego mniemania «ważniejszymi sprawami») przeszli nad sztuką do «porządku dziennego». Takich wypadków mamy w naszym życiu «kulturalnym» dużo.

Dawniej «wielcy panowie» wyprzedawali Rembrandty i Tycjany za granicę. Dziś, gdy już te Rembrandty znajdują się w muzeach amerykańskich, na ścianach naszych muzeów wieszać będziemy pastisze lub «wybiórki». Lecz i te «wybiórki» będą na pół zgniłe gdy wydobędą je z ciemni wilgotnych lochów. Ale i tak, pomyśli sobie jaki «optymista», jest postęp, — dawniej do lochów pakowano zakutych zbrodniarzy lub tatarskich jeńców — dziś pakuje się tam przynajmniej tylko rzeźby i obrazy. Jak mówią niektórzy, historia się powtarza. Na końcu przychodzi płacz i zgrzytanie zębów. Gdy gospodarze nie mają starania o kulturę ogrodu, ogród marnieje i dziczeje.

Nie myślcie drodzy koledzy i szanowni czytelnicy «Głosu» że wygłaszam tutaj «kazanie na górze».

Tak jak ja, myśli wielu naszych szczerych artystów i tych którzy chcieliby widzieć rozrastającą się naszą kulturę artystyczną. I wierzę, — że polskie malarstwo, polska rzeźba i polskie muzea będą wielkie, gdy, jak w szekspirowskim «Śnie nocy letniej», ci niektórzy spośród nas zamienieni w osłów, — staną się znów cywilizowanymi i normalnymi ludźmi.

Tytus Czyżewski

Warszawa, w maju.

JAN ULATOWSKI

PANKIEWICZ A SYTUACJA MALARSTWA

(Z OKAZJI KSIĄŻKI JÓZEFA CZAPSKIEGO O PANKIEWICZU)

Umieszczamy artykuł Jana Ulatowskiego, jako artykuł dyskusyjny. Przekracza on daleko ramy zwykłej recenzji książki i reprezentuje zdecydowany «wojujący» artystyczny światopogląd autora. Do spraw w nim poruszonych powrócimy w najbliższym numerze «Głosu Plastyków».

Redakcja.

Życie Pankiewicza.

Dzieje twórczości i dzieje myśli Józefa Pankiewicza są niezmiernie pouczające. Wiedziony trafnym instynktem malarskim, artysta już we wczesnej młodości odkrywa w Aleksandrze Gierymskim duchowego przewodnika. Jest to w tych ponurych czasach jedyny malarz polski na europejską skalę. Smak, wykształcony na obrazach Gierymskiego, a później na skarbach Ermitażu petersburskiego, pozwala Pankiewiczowi znaleźć w Paryżu drogę do wielkiej sztuki impresjonistów. Pierwsza zbiorowa wystawa Moneta staje się dla rozwoju świadomości malarskiej dwudziestotrzyletniego młodzieńca przeżyciem decydującym. Rzeczą charakterystyczną jest, że o wiele mniej refleksyjny Podkowiński potrzebuje całego miesiąca, by pogodzić się z tym «nawróceniem» i zrozumieć jego motywy.

Od przemalowania «Targu na kwiaty» w duchu malarstwa monetowskiego zaczyna się jedyny w swoim rodzaju dramat świadomości artystycznej. Przeżywając głęboko i intensywnie kolejne rewolucje malarskie, dochodzi Pankiewicz w poszukiwaniu trwałych elementów sztuki do zwątpienia we wszystkie radykalne recepty i znajduje uspokojenie w swoistym eklektycyzmie. Do tego celu wiodą go dwa demony: wielka europejska tradycja artystyczna i jeszcze większa polska bezdziejowość artystyczna. Zmaganie się Pankiewicza — człowieka sumiennego i głęboko zamiłowanego w pięknie — z tymi demonami stanowi treść jego życia.

Po rocznym pobycie w Paryżu Pankiewicz wraca do Polski i «domalowuje się» swoim impresjonizmem do zupełnej samotności. Szerzące się wśród literatów zrozumienie koloru jako elementu zmysłowego rzeczywistości (i jako głównej cechy artystycznej pejzażu) nie może stanowić dla niego żadnej pociechy. W dodatku zwolna dochodzi do wniosku, że pejzaż polski nie obfituje w motywy naprawdę impresjonistyczne. W poszukiwaniu motywów kolorystycznych maluje Warszawę nocą. Na Pińszczyźnie — dokąd ucieka z otrupiałej Warszawy — wraca do wyklętych przez impresjonistów brązów i czerni. Wychowany zrazu w atmosferze naturalizmu, zbliża się teraz poprzez Mallarmé'go do idealizmu. W tej typowo artystowskiej filozofii znajduje potwierdzenie dla swojego wyobrażenia o sztuce, jako czynności wysoce świadomej i zdyscyplinowanej.

W tym nowym klimacie intelektualnym Pankiewicz staje się podatny na wpływy Carrière'a i Whistlera, którego nb. zna tylko z ilustracyj. Intelektualista zaczyna malować nastroje, dochowując zresztą jak najskrupulatniej wierności naturze, której — z małymi wyjątkami — zawsze będzie podporządkowywał konstrukcję.

Pięć lat mija od powrotu z Paryża, gdy Pankiewicz po raz pierwszy zwiedza Wiedeń i północne Włochy. Odkrywa późnego Velasqueza, Wenecjan, Botticellego i Benozza Gozzoli. W ciągu następnych dziewięciu lat poznaje Holandię, Belgię, Anglię i Niemcy, wraca kilkakrotnie do Włoch i zaczyna jeździć do Paryża. W tym czasie przejmuje się Holendrami i podziwia Fantin Latoura. O prymitywach flamandzkich pisze: «Otworzyły się serca, oczy na wdzięk gestów prostych ludzi, naiwnych, bo szczerych, niedotkniętych zarazą klasycyzmu i pretensją Renesansu». Trwa nadal pod urokiem Whistlera. Credo swoje zamyka w słowach: «Sztuka jest świadomością życia». Uprawiana przez Chimerę propaganda Puvis de Chavannesa, Gustave Moreau i Boecklina nie dezorientuje go ani na chwilę. W 1903 r. wyjeżdża na półtora roku do Paryża.

Olbrzymi dorobek nowego malarstwa francuskiego, z jakim spotyka się teraz i w następnych latach w Paryżu, — od Pissarra po Matisse'a i Picassa — fascynuje Pankiewicza coraz bardziej. Wielka i konsekwentna indywidualność Cézanne'a pociąga go najsilniej. Cézanne ma ten sam surowy, cerebralny stosunek do malarstwa, jaki od dawna jest ideałem Pankiewicza. Potężna zmysłowość tego intelektualisty i fanatyka natury, jego nieustępliwa walka o trwałą formę dla wrażliwości impresjonistycznej — czynią na czterdziestoletnim, dojrzałym artyście niezatarte wrażenie.

W r. 1908 Pankiewicz zawiera przyjaźń z Bonnardem, którego sztuka wywodzi się od Gauguina i jest przez to bardziej abstrakcyjna od sztuki Pankiewicza. Dla ówczesnego Bonnarda natura jest pretekstem do komponowania arabesek o wyszukanych zestawieniach kolorystycznych.

Znalazłszy się z początkiem wojny światowej w Hiszpanii, Pankiewicz nie opuszcza jej do r. 1919. Poznaje jednego z pierwszych kubistów, Delaunaya, i przeżywa okres eksperymentowania. Powstają wówczas jedyne w jego życiu obrazy konstruktywne, płaskie i czysto kolorystyczne. Równocześnie studiuje i kopiuje Rubensa, Tintoretta i Weroneza.

Po powrocie do Francji porzuca pod wpływem Bonnarda fakturę kubistyczną i coraz bardziej dba o plany, o materiał przedstawianych przedmiotów i o walor. Po okresie gorączkowego eksperymentatorstwa następuje zdecydowana reakcja — nawrót do klasyków. Równocześnie prawie Derain odkrywa dla nowej sztuki Rafaela, a wnet potem «L'Esprit Nouveau» wysunie nazwisko pseudoklasyka Ingresa. Nawet Picasso będzie przez jakiś czas klasycyzował. Reakcja klasyczna aktualizuje na nowo twórczość Renoira, który staje się teraz Pankiewiczowi bliższy niż kiedykolwiek.

W r. 1922 odbywa się w Paryżu wystawa zbiorowa Pankiewicza. We wstępie do katalogu wystawy Fénéon pisze: «Pragnąc zapewnić swym płótnom świetlność, nie ujmując im potęgi kolorytu, zachować im czar przy pełnej ich rzeczywistości, Pankiewicz świadomie ogranicza swoją reakcję, afirmuje kolor lokalny, rozkłada elementy obrazu w planie pionowym i poziomym, precyzuje formy przedmiotów, terenu, kładzie nacisk na różnorodność ich walorów». Od tej linii malarstwo Pankiewicza już się nie odchyli. W kilkanaście lat później Pankiewicz maluje prawie wyłącznie ziemiami i czernią, używając reszty barw tylko do wydobycia koloru lokalnego; w domieszkach unika tonów niebieskich. Jest to całkowity odwrót od impresjonizmu, — religii młodości.

Po pięćdziesięciu latach pracy artystycznej, po pięćdziesięciu latach poszukiwania wyrazu dla własnej osobowości, Pankiewicz dochodzi do wniosku, że malarstwo nie posiada środków, by dać wyraz życiu współczesnemu. Jedyną prawdziwą m a l a r s k ą wizję rzeczywistości posiadali klasycy (tj.

malarze XV, XVI i XVII wieku) i nam — pogrobowcom — nie pozostaje nic innego, jak przyswajać ją sobie. Innymi słowy: pełnię i dojrzałość uzyskuje osobowość artystyczna malarza tylko i jedynie wówczas, gdy potrafi zdobyć na nowo środki malarskie sztuki klasycznej.

Problematyka.

W chwili, gdy Czapski przeprowadza z Pankiewiczem zamieszczone w drugiej części jego książki rozmowy w Luwrze i na wystawach paryskich, Pankiewicz ma na te sprawy poglądy ustalone. Długi proces czujnych poszukiwań zakończył się znalezieniem postawy, którą Pankiewicz także u wielkich mistrzów ceni nade wszystki: jest to umiar.

Gdybyśmy zapytali się, czego artysta właściwie chce dokonać swoim malarstwem, to poza ogólnikami w rodzaju zacytowanego już zdania, że «sztuka jest świadomością życia» znajdziemy taką maksymę, sformułowaną przed «Kiermaszem» Rubensa: «Na tym polega dzieło sztuki, że człowiek grupuje elementy świata i wprowadza w świat zewnętrzny ład i liczbę. Najbardziej obcym żywiołem sztuki jest bezład. Widzimy to, co rozumiemy; widzimy chaotycznie, to znaczy, że myślimy chaotycznie».

Oczywiście, tego czysto intelektualistycznego wyznania, pod którym mógłby się podpisać równie dobrze Cézanne, jak i Ingres, nie należy brać zbyt dosłownie. Pankiewiczowi nie wystarczy tylko «rozumieć». U Rafaela (w Sposalizio i Disputa) znajduje on tę «jedność uczucia», której «wszystko podlega» i powiada: «Obrazu, który daje taką emocję, nie ośmieliłbym się analizować».

Zdaniem Pankiewicza «sztuka musi być rozkoszą, dzięki której objawiają się nam prawdy, inną drogą nie dostępne». Ta rozkosz, to «urok zmysłowy (który) jest przynętą nieodzowną dla przeczucia tajemnicy życia». W tych zdaniach przejawia się irracjonalizm Pankiewicza.

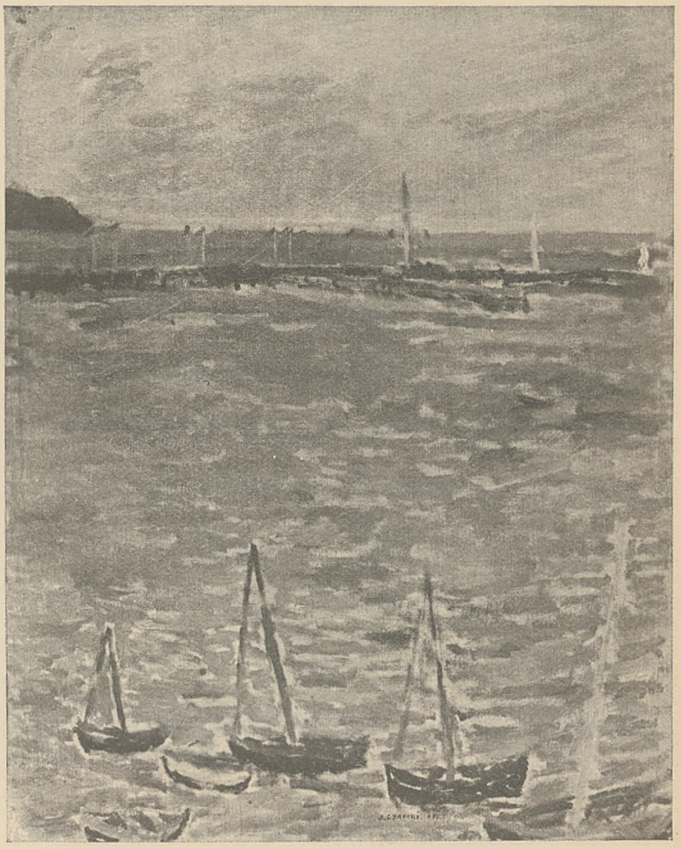
O obrazach Davida powiada: «Nie można na te obrazy reagować uczuciowo, trzeba je przyjąć jedynie rozumem» i dodaje: «Dlatego to odtąd zaczyna być źle z malarstwem». Nawiązując do Davida, powiada Pankiewicz, że Ingres «jeden z pierwszych zapoczątkował malarskie spekulacje, od niego bierze początek rozkład malarstwa, rozkawałkowanie na malarstwo kolorem czy walorem, płaszczyzną czy głębią. Chodziło mu jedynie o okrągłość form, nie dbał o materię przedmiotów».

Co Pankiewicz rozumie przez «jedność uczucia», «prawdy inną drogą niedostępne», «tajemnicę życia», — dla czego Ingres i współczesny mu romantyzm wydają się Pankiewiczowi tak groźne, tego możemy się domyślić, czytając jego zdanie o Corocie, któremu przypisuje «vermeerowskie dążenie do absolutnego obiektywizmu» i którego — zdaniem Pankiewicza — zbliża do Vermeera «wartość syntetyczna plamy kolorowej, wyrażająca jednocześnie światło i materiał przedmiotu».

To pojęcie o syntetycznej wartości materialnego elementu dzieła sztuki przejęliśmy w spadku po Renesansie i Starożytnych. Nietzsche, jeden z największych proroków powrotu (Hinauf kommen») do «naturalności Renesansu i klasycyzmu», tak pisze o artystycznej wartości słowa u Horacego: «Ta mozaika słów, gdzie każde słowo jako dźwięk, jako miejsce, jako pojęcie rozpościera swoją energię na bezpośrednie otoczenie i na całość utworu, to minimum rozmiaru i liczby znaków i osiągnięte tą drogą maximum energii znaków, to wszystko jest rzymskie i — chciejcie mi wierzyć — w całym tego słowa znaczeniu szlachetne (vornehm). Cała reszta poezji staje się przy tym czymś zbyt popularnym, — sentymentalną wylewnością i niczym więcej».

Analizując drogę Cézanne'a do harmonii, Pankiewicz sam cytuje Greków (Arystotelesa), którzy nazywali harmonią «zjednoczenie różności i uzgodnienie niezgodności». Rozważając znaczenie Cézanne'a dla rozwoju malarstwa, Pankiewicz tak próbuje swoimi słowami określić istotę malarstwa renesansowego: «W dziełach wielkich mistrzów powierzchnia obrzu nie jest w sprzeczności z tym, co obraz wyobraża, a wartość malarska odpowiada ściśle wartości ludzkiej».

Niedokładność tego sformułowania, jego — powiedzmy to otwarcie — mętność wyznacza dokładnie sytuację Pankiewicza wobec tej podziwianej przez niego wielkiej sztuki. W nieumiejętności dokładniejszego określenia «wartości ludzkiej» tkwi wyznanie niemocy. Pankiewicz przez całe życie szukał tajemnicy malarstwa w «powierzchni obrazu», którą studio-



JÓZEF CZAPSKI SZAFIROWE MORZE (olej)
(z Wystawy zbiorowej w JPSie)

wał u wielkich mistrzów sumiennie i ze zdumiewającą inteligencją. «To, co obraz wyobraża» redukował przy tym do tej granicy, gdzie przedmiot jeszcze nie przestaje być przedmiotem, ale gdzie nie staje się też niczym więcej jak przedmiotem. (Twierdzenie to nie sprawdza się tylko wobec kilku portretów, malowanych przez Pankiewicza w okresie pierwszego nawrotu do waloru — np. portret Matki Artysty, tj. pod wrażeniem malarstwa Carrière'a; zresztą jest słuszne na całej przestrzeni jego twórczości).

Widzenie świata Pankiewicz uzyskuje nie bezpośrednio, ale za pośrednictwem tych wielkich mistrzów, pod których wrażeniem maluje. Pankiewicz nie ma własnej wizji świata.

Malarze Renesansu, wychowani na tradycjach, pochodzących ze Średniowiecza, i budujący na wysiłku Giotta, Fra Angelica, Masaccia, którzy tworzyli przede wszystkim «swój świat», a dopiero po tym «obraz» — dochodzili do swojego malarstwa od wizji. My dziś szukamy wizji poprzez

malarstwo. Renesansowa i klasyczna wizja świata jest dla nas synonimem doskonałości przez swoją pełnię, przez jednoznaczność każdego elementu, przez tę «Jedność», dla której umiemy znajdować tylko wyrazy zachwytu i którą zdaje nam się określać dokładnie zdanie Dürera o «wszystkich skarbach tajemnych serca, (które) są wyrażone w dziele, w nowym stworzeniu».

Naszą tragedią jest, że potrafimy doskonale wyczuć każdą osiągniętą przez wielkich mistrzów jedność, ale że sami żadnej jedności stworzyć nie umiemy. Jaka jest ta jedność w dziełach wielkich mistrzów, to nas nie obchodzi; że świat każdego wielkiego mistrza sprowadza się do innego centrum, do innej macierzystej emocji, że nieomal każda epoka wyraża inną postawę wobec świata, — to nas nie interesuje: my dbamy przede wszystkim o «poziom». Tak bardzo zagubiliśmy zdolność tworzenia jedności, że sama ta zdolność już nas wprawia w zachwyt. Jakość jedności jest nam nieomal zupełnie obojętna.

wielkie triumfy święci przy ocenie powierzchni obrazu, gdzie odnajduje osobne żywioły w linii, kolorze, planach i światłocieniu. Co artysta robi z obrazem, to wiemy dobrze, nawet bardzo dobrze, — co artysta robi ze światem czy z wyobrażeniami o świecie, tego nie wiemy. A to jest tak samo «wprowadzaniem ładu i liczby do chaosu rzeczy, jak tamto, to jest tak samo myśleniem, które może być «chaotyczne» albo «porządne», jak przy widzeniu. Jeżeli widzenie czy patrzenie jest zmysłową czynnością myśli, to tamta druga czynność, której przedmiotem jest «wartość ludzka» czy jak to zechcemy nazwać, — jest wewnętrzna. Skoro nic nie jest bardziej obce sztuce, jak bezład, to grzeszymy przeciwko duchowi sztuki, pozostawiając tę całą sferę niezorganizowaną lub organizując ją powierzchownie, konwencjonalnie, na zasadzie wzorów ustalonych i stworzonych dawno przez innych.

Wyobrażamy sobie przecież świat nie tylko jako zbiór ciał oświetlonych, ale także jako naturę i kul-



J. CZAPSKI — *TRAMWAJ (olej (z wyst. zb. w IPSie)*

Ten indyfferentyzm prowadzi do klasyfikacji dziejów sztuki na «malarstwo dobre» i «malarstwo złe». Oceniając jakiegoś mistrza, oceniamy powierzchnię jego obrazu (słowo «powierzchnia» jest tu użyte w tym znaczeniu, w jakim używa go Pankiewicz w cytowanym nieco wyżej zdaniu, a więc nie w znaczeniu fizycznej powierzchni zamalowanego płótna). Jest to konieczne i od tego wszystko powinno się zaczynać, ale na tym nie wolno poprzestawać. Trzeba przecież zdobyć się na jakiś osobisty stosunek do danego mistrza, nie można zamykać w swoim sercu wszystkiego, co jest «na poziomie». Że my to potrafimy, że nam to barbarzyńskie pochłanianie największych sprzeczności nie rozrywa serca, że trawimy wszystko, byle było «na poziomie» i nie psujemy sobie żołądka takim kolosalnym obżarstwem, że wczuwając się w tyle sposobów ujmowania świata, potrafimy zachować równowagę życiową i łudzić się nadal rzekomym posiadaniem jakiejś własnej postawy wobec świata, — to świadczy o tym, że chwytamy sztukę jakimiś słabymi instynktami, po samym wierzchu.

Cała «ludzka wartość» jest dla nas jedną wielką, niezróżniczkowaną masą, czymś jednolitym, absolutnym, nierozkładalnym. «Jedność uczucia» i już! Tu zatraca się nagle nasza zdolność rozróżniania, rozkładania na elementy, która tak

turę. Jeżeli tak sumiennie dbamy o porządne myślenie przy wyobrażaniu go sobie jako zbioru ciał oświetlonych, to kaleczymy się dobrowolnie, unikając takiego samego metodycznego wysiłku myśli przy wyobrażaniu go sobie jako zbioru ciał i przedmiotów, mających jakieś znaczenie. Tego metodycznego wysiłku nie unikali wielcy mistrze, nie unikał go także Courbet, którego Pankiewicz uważa za jedynego malarza XIX wieku, godnego wielkiej tradycji malarskiej. Unika go natomiast Pankiewicz i unika go większość malarzy współczesnych.

Oglądając Poussina, Czapski robi uwagę, że to «istny teatr». «Tak panie — odpowiada Pankiewicz — teatr; to czysty Racine, który w zimnych aleksandrynach umie powiedzieć wszystko. W malarstwie francuskim jest zawsze jeszcze coś pozamalarskiego, nie płynie ono tak żywiołowo, jak u Holendrów i Włochów, ale coza mądrość»!

Otóż właśnie: «coś pozamalarskiego» i «mądrość», «wartość ludzka» i «jedność uczucia», — to cała terminologia Pankiewicza dla wyrażenia tego, co stanowiło najistotniejszy wysiłek wielkich mistrzów. Węszymy ich tropy, jak psy węszą ślad swego pana i wydaje nam się, że skoro odkryliśmy ich drogę, ślad ich ręki w materii, — posiedliśmy ich tajemnicę. Ale oni byli ponadto «mądrzy», oni utrwalali w swych dziełach «coś



CZESŁ. RZEPIŃSKI

PORTRET (olej)
(z wyst. zb. w IPSie)

pozamalarskiego», ich inteligencja nie kończyła się na rozróżnieniu linii, planów i światłocienia!

«Jedność w różnorodności» nie była tylko formalną wskazówką, technicznym chwytem, umiejętnością, którą można nabyć, — była ona rezultatem wysiłku o wiele głębszego, była wynikiem zwycięskiej rozprawy osobowości ze wszystkimi wyobrażalnymi elementami rzeczywistości i życia, dla których linia i plama barwna, słowo i pojęcie, dźwięk i fraza są tylko symbolami. Chwaląc Horacego za formalne wartości jego sztuki, Nietzsche nie woła: «co za majster!» — on mówi, że to jest «rzymskie», że to jest «vornehm»; on tu przestaje określać kategoriami artystycznymi, a używa kategoryj moralnych.

Pankiewicz ma zbyt wiele kultury, by mógł być zupełnie pozbawiony zmysłu dla tych spraw. «Degas nienawidził ludzkości, to się udziela widzowi» powiada w pewnej chwili i przeciwstawia Degasowi Corota («Dziewczynka, zaplatająca warkocze») tymi słowy: «Corot jest tak bezpretensjonalny, że to nieraz nadaje jego malarstwu pozory nieudolności. Ile głębokiej ludzkości, ile czucia i miłości człowieka mieści się w tej małej dziewczynce». Kiedy indziej Pankiewicz przytacza opowieść Balzaca o Frenhofferze, artyście, który «myśli, że wszystko zrobił, kiedy starannie narysował człowieka i pokolorował», ale «nie o to tylko chodzi: musi być wydobyta tajemnica życia, prawda życia — krew musi płynąć pod skórą namalowanej kobiety, ręka nie tylko należy do ciała, ale wyraża, przedłuża jakąś myśl, którą trzeba uchwycić i oddać, (bo) nie wolno oddzielać skutku od przyczyny». I Pankiewicz dodaje: «Kto dziś o tym myśli»!

Współczesny człowiek kulturalny niezdolny jest do wielkiej miłości i do związanej z nią wielkości nienawiści. To należy do stylu współczesności i z tym trzeba się pogodzić. Ten «obiektywizm» prowadzi do szczególnego skąpstwa: nie chcielibyśmy nic utracić z tworów ludzkiego ducha, dla tego nie angażujemy się po stronie żadnych określonych wartości. Jesteśmy sprawiedliwi do ekscesu. Pankiewicz to wzór takiej sprawiedliwości. A przecież potrafi on wreszcie przed obrazami Tintoretta — jak mówi Czapski — «poddawać się zachwytowi tak niepohamowanemu, jakiego nie widziałem nigdy uprzednio». Gdy mu Czapski na to zwraca uwagę, Pankiewicz odpowiada:

«Ma pan rację, — żaden z artystów, nawet Rembrandt, nawet Tycjan nie wywołuje we mnie tych wzruszeń, jakich doznaję wobec Tintoretta. Malarstwo o tak niesłychanym napięciu zaraża. Czy można sobie wyobrazić bardziej «napełnioną» płaszczyznę, bardziej nieoczekiwaną i wstrząsającą scenę, jak ta «Ostatnia Wieczerza» z kościoła San Paolo w Wenecji?»

Czym jest właściwie ukrywanie się za takim zwrotem, jak «napełniona płaszczyzna», zasłanianie się tak bezosobistym, ogólnikowym zwrotem, jak «wstrząsająca scena», który przecież nie odnosi się do malarskich wartości «płaszczyzny», tylko właśnie do czegoś «pozamalarskiego», bo co wstrząsa, to nie «płaszczyzna», to «scena», a co jest wstrząsane, to nie oko, tylko człowiek! Czym jest ta dziwna wstydliwość, ten lęk przed pokazaniem własnego wnętrza? Pankiewicz daje się porwać «niepohamowanemu zachwytowi», ale na wyrażenie tego zachwytu znajduje tylko najuboższe, najbardziej konwencjo-

nalne słowa. Tu jest jakaś granica, jakieś zaniedbanie, jakaś luka. Nie można z tego czynić zarzutu Pankiewiczowi. Taka jest jego epoka!

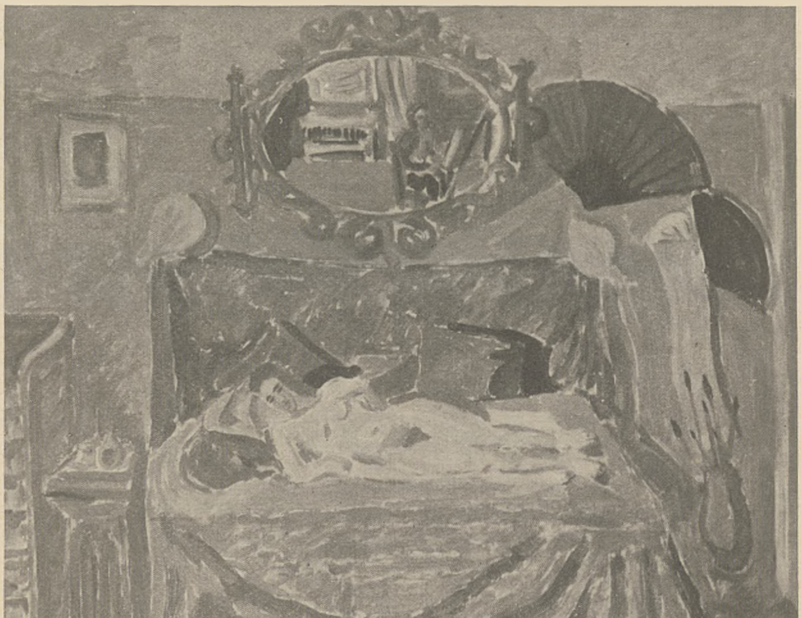
«I znowu co za ruch, co za egzaltacja!» woła na myśl o Tintoretta «Złożeniu do grobu», by natychmiast mówić o «skoncentrowanym świetle, gwałtownych kontrastach, intensywnej gamie, wibracji cieni, cudownej przejrzystości i zadziwiającej swobodzie operowania najróżnorodniejszymi planami», — same rzeczy mądre, głębokie, malarskie, ale tylko wtórnie związane z «ruchem i egzaltacją». Pankiewicza porywa wewnętrzny gest Tintoretta, ale mówić potrafi tylko o technicznych warunkach tego gestu, nie o jego istocie.

Przed Rafaelem jednak traci i tę zdolność, tu już nic nie potrafi powiedzieć nawet o technicznych warunkach gestu: «dopiero tu, gdzie malarstwo jest u szczytu, zapominamy o środkach, którymi jest wydobyte dzieło artysty». Czy nie jest to dziwne? Bo dlaczego właściwie należałoby zapominać o środkach malarskich wobec arcydzieła sztuki malarskiej? Czy nie tu właśnie powinno się o tych środkach najwięcej myśleć, skoro w nich przejawia się «malarstwo, będące u szczytu»? Czymżeż byłaby cała wiedza o sztuce malowania, cóż byłaby warta, gdyby nam o niej wolno było zapominać przy kontemplacji szczytowych jej wytworów? Jeżeli nam jest w gruncie rzeczy niepotrzebna, jeżeli nam nie pomaga zrozumieć dzieła artysty, jeżeli stojąc przed największymi dziełami, docieramy do ich istoty i ujmujemy ich wartość z pominięciem całej naszej wiedzy o tej sztuce, to na cóż ją tak starannie gromadzimy, i poco wynosimy ją tak bardzo ponad wszystkie inne formy refleksji nad sztuką?

wiekiem. Wobec jego portretów stoimy, jak wobec cudu samego życia, zapominamy o sztuce, co je wytworzyła, tak przenikanie ich jest potężne. Geniusz i inteligencja Rafaela wszystko objęły, artysta sam zdaje się nie istnieć dla swoich modeli. U Rafaela nie ma żadnego poszukiwania kompozycji. Materia malarska nie modyfikuje tonów lokalnych (to znaczy: upadają najważniejsze założenia malarstwa kolorystycznego... bez szkody dla sztuki! — dopisek recenzenta), a jednak nadaje im harmonię, jednoczącą całość obrazu. Środki są proste i zasadnicze i nie dają się zanalizować».

Co prawda, jeżeli środki są tak proste i zasadnicze, trudno wymagać, by się dały zanalizować, ale może dałyby się przynajmniej wyliczyć? Jakiego rodzaju musiałby być wysiłek myśli, potrzebny dla ułożenia takiej listy środków malarskich Rafaela, czy leżałby on na przedłużeniu linii, którą stanowią tzw. ‹malarskie› refleksje nad wartościami obrazu?

Jeżeli dotychczasowe nasze wywody mogły wywołać wrażenie, że Pankiewicz nie rozumie swojej sytuacji, to trzeba to sprostować. Pankiewicz bardzo dobrze zdaje sobie sprawę z tego, gdzie się właściwie znajduje i w jakim zaklętym obraca się kręgu. W tym miejscu należy powiedzieć ogólnie, że Pankiewicz — pozbawiony co prawda temperamentu, co jest u artysty wielką wadą, — w granicach swoich niejako osobistych środków wykazać się może maksymalnymi osiągnięciami. Jego życie twórcze było wytężone i nastawione zawsze na najwyższe cele, jego drogi — artystyczne oczywiście, tzn. intelektualne — były uczciwe i trudne. Pankiewicz zasługuje na szacunek i skupioną uwagę. Ma on nam dużo do powiedzenia, zarówno o tajemnicach malowania, jak i o sztuce w ogóle.



W. TARANCZEWSKI — *WNĘTRZE (olej)* *(z wyst. zb. w IPSie)*

Jest w książce Czapskiego wyznanie Pankiewicza o Rafaelu, które warto przytoczyć w całości; przejawia się w nim cała bezradność eklektyka wobec mocnego, zdecydowanego wyrazu wielkiej osobowości:

«W Donna Velata traci Rafael tę jedyną czystość i boskość wizji ze Sposalizio, ale może w Madonnie della Seggiola odnajdujemy syntezę obu wizyj Rafaela. Obraz ten Renoir uważał za ostatnie słowo malarstwa. Nie ma tu wyrafinowania Tintoretta, a jest prostota dziecka, lubiącego kolory. Geniusz Rafaela posiadał dar uzewnętrzniania tak zupełnego, że jego twory zdają się panować nad nim, jak natura nad czło-

Nawet, gdy zawodzą go środki wyrazu, stara się przynajmniej nie sfałszować rzeczywistej sytuacji. W tych momentach czcimy go, bo pokazuje nam — dyskretnie i w przyjętych formach — niedomogi naszej kultury.

Wywód Pankiewicza o portrecie przekona nas o tym, że artysta dobrze zdaje sobie sprawę ze swojej sytuacji: «Czy można jakikolwiek portret XIX wieku, już nie mówię o wieku XX, zestawić z tymi arcydziełami (Rafael, Tycjan, Rembrandt etc.)? Zatracona jest nie tylko tajemnica malarstwa, ale wyczucie człowieczeństwa. Ludzie wtedy mieli ideał..., mieli wiarę w absolut. Brak wiary stworzył dziką mieszaninę pojęć, chaos,

wypaczenie ludzkiego oblicza. Czy ludzie o takich twarzach, jakie widzimy na tych portretach, mogą istnieć dziś w naszych warunkach, gdzie wszyscy się spieszą, gdzie nikt nie chce i nie może zdobyć się na prawdziwą ciągłość skupienia?... Ludzie wtedy z pokorą uczyli się rzemiosła, z miłością patrzeli na świat i tworzyli cuda».

I Pankiewicz cytuje Dürera, który kazał piękno wydobywać z natury. To samo kazał Cézanne, żyjący już za czasów, gdy «zatracono tajemnicę malarstwa», ale jego Pankiewicz nie cytuje. Pankiewicz za dużo rzeczy sprowadza do przyczyn mechanicznych, które są właściwie symptomami a nie przyczynami (pospiech, brak wiary, zatracenie rzemiosła), nic nie wie o przyczynach głębszych. On tylko porównuje, rozpacza i tęskni. Po tym z tęsknoty tworzy swoje obrazy. Czyż twórczość Pankiewicza nie jest «zasnuta jakąś melancholią»?

«Obecne poszukiwania malarskie drepczą około problematów, rozwiązanych w pełni przez dawnych artystów» powiada Pankiewicz. Jego zdaniem wszyscy wielcy, rewolucyjni artyści XIX i XX wieku świadomie albo nieświadomie usiłują odnaleźć «zagubione a zasadnicze prawa malarstwa». I Pankiewicz szuka winnych, szuka ich w dziejach sztuki, oskarża Davida, Ingresa, Delacroix.

Że w tym szukaniu zgubionych kluczy dzieje się jakiś ludzki dramat, że sztuka dziś tak samo jest tylko j e d n y m z objawów życia, jak nim była w Starożytności i w Renesansie i że taka, jaka jest, o tym życiu daje świadectwo, że n a n i e wskazuje, nie na siebie, że jeżeli artyści błądzą, to jest w tym jakiś nurt podziemny, a nie tylko oddalenie się od ideału (bo kto zaręczy, że szukamy u t r a c o n e g o a nie n o w e g o ideału i że jeżeli «wracamy» do starych mistrzów, to by ich naśladować, a nie by znaleźć otuchę w ich energii i wierze w siebie!), — tego Pankiewicz nawet nie przeczuwa. Zepsuli mu malarstwo i teraz trzeba zbierać jego szczątki. Od pół wieku Pankiewicz skleja rozbite malarstwo. A to tymczasem wcale nie o malarstwo chodzi.

W tym miejscu trzeba wtrącić pewne wyjaśnienie. Krytykując tak ostro Pankiewicza jako świadomość kulturalną, bynajmniej nie zamierzamy przeciwstawiać mu pewnej grupy osób, trudniących się w Polsce malowaniem, które — nie mając żadnej legitymacji do reprezentowania m a l a r s t w a polskiego — usiłują brak kultury artystycznej pokryć «ideologiczną» frazeologią albo naśladowaniem drugorzędnych cech źle zrozumianego malarstwa dawnego. Osoby te niegodne są, by rozwiązywać Pankiewiczowi sznurowadła. Nasza dyskusja z Pankiewiczem toczy się na niedostępnym dla tych osób poziomie, co — spodziewamy się — jest jasne dla każdego nieuprzedzonego czytelnika. Skoro w t a k i m tonie przemawiamy do Pankiewicza, jakich słów musielibyśmy używać w rozmowie z tymi osobami! Pozostałyby nam do tego chyba tylko... pauzy!

Pankiewicz jest nauczycielem młodego pokolenia malarzy polskich. Pochodnię, którą wziął z rąk Gierymskiego, oddał w ich młode ręce. Zrobił to z pełnym poczuciem odpowiedzialności i z ogromnym pietyzmem. Tej zasługi nikt mu nie odbierze. Czasowi swojemu — epoce dziś przemijającej — poddawał się z pokorą; przez to był także nauczycielem życia.

Książka Czapskiego.

Jednego wypada żałować: rozmowy swoje w Luwrze i na wystawach paryskich prowadzi Pankiewicz z jednym z najbardziej świadomych i najbardziej kulturalnych kolorystów młodego pokolenia, entuzjastą współczesności, który wcale nie uważa, by samolot był gorszym motywem malarskim, niż walczący rycerze lub orszak cesarza bizantyńskiego. A przecież Józef Czapski ani razu nie dochodzi do głosu, odgrywa zaledwie rolę reportera przy wywiadzie. Wszystkie te rozmowy są monologami Pankiewicza, a Czapski tylko stwarza mu okazje do wypowiadania się na różne tematy. Te wypowiedzi są ciekawe i głębokie, stanowią one résumé doświadczeń całego wielkiego żywota malarskiego. Ale wiele z nich, to uwagi polemiczne, wyraźnie skierowane przeciwko rozmówcy, pełne aluzyj do wiar i poglądów, których wzrost i rozwój u młodego pokolenia napełnia Pankiewicza lękiem i troską, — a tymczasem rozmówca milczy, chowa do kieszeni wszystkie blasfemie mistrza i tylko ciągle podsuwa mu tematy do monologu. Podobno pierwotnie tak nie było, Pankiewicz jednak uznał, że nie może oddawać w ręce publiczności wypowiedzi, sformułowanych «w zapale dyskusji» — jak mówi Czapski we wstępie do tej części książki. Żałujemy tego nie tylko ze względu na zubożenie problematyki pasjonującej książki Czapskiego, ale także ze względu na zubożenie obrazu osobowości Pankiewicza.

Pierwsza część książki Czapskiego jest wzorem nowoczesnej monografii o malarzu. Napisana jest językiem prostym i utrzymana w tonie narracji. Czapski powstrzymuje się od wszelkich uwag od siebie i tylko reżyseruje fakty i dokumenty. Myślę, że nie potrzeba być nawet miłośnikiem malarstwa, by przeczytać jego książkę z zapartym tchem.

Jan Ulatowski



I. HRYŃKOWSKI *MARTWA NATURA (olej)*
(z wyst. zb. w IPSie)

NADESŁANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA

BERNARD HAMEL «MON BEAU KRAKÓW» avec 32 bois originaux de Stephanie Juer-Dretler.

P. B. Hamel, oficer francuski, który brał zaszczytny udział w wojnie polsko-bolszewickiej, osiadł po wojnie w Krakowie i pokochał go całym sercem. Niestrudzony rzecznik naszej propagandy, oddany, wypróbowany przyjaciel Polaków, a specjalnie polskich plastyków, dał nowy wyraz swoim uczuciom w pięknym cyklu wierszy o Krakowie. Są między nimi impresje i refleksje przy oglądaniu zabytków i zakątków Krakowa, nie brak i legend o Kraku, Wandzie, Walgierzu.

Wyrośnięcie w środowisku pełnym starych normandzkich i katolickich tradycyj, pozwoliło autorowi tak głęboko wniknąć w urok naszego miasta. Talent i serce dokonały reszty. Każdy z 15 wierszy zilustrowała p. Stefania Juer-Dretlerowa dobrymi drzeworytami. Na specjalne wyróżnienie zasługują ulica Kanonicza, Wawel (oba), «Je fait un rêve», Biblioteka Jagiellońska, z figuralnych Wanda. Wysoki poziom drzeworytów, Dobry papier, staranny druk Muzeum Przemysłowego w Krakowie i podanie książki każą ją zaliczyć do edycyj bibliofilskich.

J. Pko.

WŁADYSŁAW LAM: «JAK POSIĄŚĆ WIEDZĘ MALARSKĄ» Lwów 1938, nakładem Księgarni Naukowej, str. 112. Jest to książka dająca popularny przegląd zasad malarskich z podkreśleniem strony technicznej, oparta na wieloletnim pedagogicznym doświadczeniu autora. Przy tym wartość jej podnosi bogactwo dobrych ilustracyj tak prac uczniowskich jak i mistrzów dawnego i współczesnego malarstwa. Należało uniknąć pomyłki jak przypisanie Z. Waliszewskiemu martwej natury Bossowskiego.

JAN HOPLIŃSKI, docent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: «REGENERACJA NAGROBKOWEGO OBRAZU WIERZBIĘTY Z RUSZCZY». Kraków 1937, nakładem Związku Muzeów w Polsce.

«ARKADY» — redaktor Wanda Filipowicz, opracowanie graficzne Henryka Munda. Nr 3-ci «Arkad» przynosi m. i. artykuł Jerzego Wolffa pt.: «Malarze naiwnego realizmu» omawiający prace malarskie ciekawego fenomena prymitywu Nikifora z Krynicy. Nr 4-ty «Arkad» zawiera artykuł Jerzego Wolffa o Józefie Czapskim z racji jego wystawy zbiorowej w I. P. S-ie. Oba te artykuły są bogato ilustrowane reprodukcjami kolorowymi i jednobarwnymi.

«MŁODA ARCHITEKTURA» nr 1 styczeń 1938. Wydawca Związek Słuchaczów Architektury Politechniki Warsz.

STOWARZYSZENIE MŁODYCH MUZYKÓW W KRAKOWIE 1931—1937. Jednorazowe jubileuszowe wydawnictwo.

«KULTURA ŁODZI» nr. 1. luty 1938 r. Łódź — miesięcznik. Wydawca Dr. Ludwik Stolarzewicz w imieniu Komitetu Redakcyjnego.

Wśród artykułów poświęconych kulturalnemu życiu Łodzi znajduje się art. Dra Mariana Minicha informujący o Muzeum Historii i Sztuki w Łodzi, oraz reprodukcje obrazów z kolekcji międzynarodowej sztuki modernistycznej. Poza tym Dr. Marian Minich omawia twórczość artysty malarza Karola Hillera.

«NASZ WYRAZ» — maj 1938, miesięcznik literacko-artystyczny. Kraków. Redaguje Młodzież Akademicka. Pismo to przynosi ostatnio artykuł Henryka Webera: «Jubileusz formizmu» i reprodukcje niektórych dzieł formistów.

«ATENEUM» dwumiesięcznik poświęcony sprawom kultury, redagowany przez St. Napierskiego. Warszawa. W nr. 2. tego czasopisma pisze N. N. o «Głosie Plastyków»: ...«Najbardziej aktywny Wydział Krakowskiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków publikuje «Głos Plastyków», oficjalny organ Związku pod redakcją Jana Cybisa i Eugeniusza Gepperta. Wielce zasłużona praca Kazimierza Mitery, malarza, zmarłego w r. 1936, nadała pismu wybitny poziom fachowy, charakter niezależnego wyrazu młodych plastyków polskich i zasłużoną popularność wśród kulturalnego społeczeństwa. Pomimo fatalnych trudności wydawniczych (w zasadzie miesięcznik ukazuje się co pół roku) wzrasta podziw i szacunek dla jedynego w Polsce pisma, wydawanego przez czynnych plastyków, nawet u przeciwników. Potwierdza się potrzeba pisma, w którym głos zabierają sami plastycy i ludzie sztuki, dla których obce są łatwe frazesy sztuki programowej i tendencje stosowania ocen poza-artystycznych. Ambicja skupienia wokoło pisma różnokierunkowych sił i troska o rzetelne pod-



HENRYK GOTLIB *W HISZPANII (olej)*

(z wystawy zbiorowej w IPSie)

niesienie poziomu myśli plastycznej wśród rzesz związkowych i sympatyków, zdaje się tworzyć istotny cel redakcji „Głosu Plastyków». To jakby nawiązanie do najlepszej tradycji polskiego postępowego ruchu artystycznego z okresu «Wędrowca» w latach osiemdziesiątych ub. stulecia w Warszawie — do samotnej działalności Stanisława Witkiewicza i Antoniego Sygietyńskiego w obronie sztuki braci Gierymskich. Zarazem odseparowanie od warsztatu tego pisma wszelkiego rodzaju nie powołanych pośredników sztuki — t. zw. krytyków zawodowych — daje naszym zdaniem bardzo szczęśliwe oblicze «Głosowi Plastyków»; respektowanie przede wszystkim głosu prawdziwych twórców sztuki chroni pismo od intelektualizmu, tak właściwego ludziom, którym obce są stany bezpośredniego przeżywania zmysłowego dzieła plastycznego. Chyba, że to będzie Baudelaire («Curiositées esthetiques»), ale to był wielki artysta».

W 3-cim majowym numerze «Ateneum» w dziale «Sprawozdań» znajduje się artykuł Jerzego Wolffa, omawiającego książkę M. Sęgajłłówny «Aleksander Kotsis». Czytamy we wstępie: Krytyka artystyczna jest rzeczą trudną. By pisać o sztuce trzeba dużo wiedzieć i trzeba widzieć, to drugie jest stokroć ważniejsze. Obserwując przeciętne reakcje na malarstwo, dochodzi się do przeświadczenia, że widzieć jest niezmiernie trudno, a tych, którzy naprawdę widzą, garść jest znikoma. Wydziały Historii Sztuki przy Uniwersytetach dostarczają swym uczniom pewnej sumy wiadomości faktycznych, czy uczą ich patrzeć? — chyba nie. Dalej charakteryzując książkę M. Sęgajłłówny pisze J. Wolff: «Jest rozprawą magisterską i nosi jeszcze bardzo świeże ślady przeżyć seminaryjnych. Kardynalną natomiast jej cnotą jest to, że zwróciła raz jeszcze uwagę na niedocenioną do niedawna, ale tak cenną twórczość Kotsisa. O Kotsisie jeszcze wczoraj wiedzieliśmy bardzo nie wiele, autorka wspominając o formułowanych ostatnio o tym malarzu sądach, nie raz bardzo trafnych, mówi, że oparte były na niedokładnej znajomości przedmiotu. Książeczka, o której mowa, miała za zadanie lukę tę w miarę możności wypełnić, tymczasem przeznaczenie swe spełnia tylko w drobnej części z przyczyny, o której już uprzednio wspominałem». — «Kotsis jako człowiek wobec swego dzieła ustępuje na plan dalszy, więc monografię należało wypełnić po brzegi analizą dzieła, taka analiza zaś była by zadaniem niemal odkrywczym. Jan Cybis w «Głosie Plastyków» bodaj pierwszy powiedział, że Kotsis jest doskonałym malarzem. Artykuł jego mógł by służyć za punkt wyjścia, ale by nim był, trzeba na Kotsisa spojrzeć oczami malarza, to jest konieczny warunek owocności pracy. Malarstwo jest radością dla oczu, przez oko nawiązujemy z nim kontakt, patent historyka sztuki powinien być równocześnie patentem na wyrobienie i kulturę oka».

Po wykazaniu licznych błędów tej pracy, wynikłych z niedostatecznego przygotowania rozpoznawczego wobec tematu zupełnie nowego, pisze Wolff: ...«Najbardziej wzruszającym fragmentem książki jest cytat słów Kotsisa: «...co do kompozycji i pojęcia, to czerpałem zawsze sam z siebie, motywując na tematach ludowych własnych uczuć tkankę». Kotsis wierzył w swoją sztukę, bo bez wiary nic trwałego powstać nie może, a jego dzieło trwa. Nie trafne jest wbrew temu, co mówi Sęgajłłówna, łączenie z nim nazwisk Chełmońskiego, Tetmajera, Szymanowskiego; Kotsis nie zostawił bezpośrednich następców, nie stworzył «szkoły» w dawnym tego słowa znaczeniu, ale dziś każdy, kto w Polsce naprawdę maluje, musi się czuć, jeśli nie jego duchowym spadkobiercą, to przynajmniej związanym z nim węzłami wdzięczności. W tym co stworzył najlepszego, potrafił zawrzeć tyle najprawdziwszej, najczystszej poezji plastycznej, w pracach odkryć można zawsze fragmenty tak piękne, że wobec brzmienia jego nazwiska nie może dzisiejszy malarz pozostać obojętny. Można przyrównać go do Holendrów, pochodzi z tej samej co oni rodziny, jest nordycki, intymny, jak wielu wśród nich. Nie szukał w życiu chłopa pawich piór i wyszywanych kierezyj nie dla tego, by umysł jego nie był zdolny zainteresować się tym, z czego później powstała nauka, zwana etnografią, jeno że sięgał głębiej, niż tamta «malowniczość», która później niestety wystarczała najzupełniej i wystarcza dotąd malującym «ludomanom». Kotsisa pokazywać możemy cudzoziemcom, nie tak, jak pokazuje się im egzotyczne dla nich kukiełki w konfederatkach, coś w rodzaju indian, z piórami na głowie, pokazać go możemy z zupełną pewnością, że jego malarstwo zostanie naprawdę zrozumiane. Przemówić do człowieka wrażliwego na barwę nieobcym jakimś bełkotem, tylko zrozumiałym, jasnym językiem sztuki. Kotsis jest jednym z naszych najlepszych malarzy i dlatego wchodzi do ogólnego dorobku kultury. Skarżył się wobec mnie jeden z kustoszów Muzeum Narodowego w Warszawie, iż kiedyś za mały obrazek Kotsisa zażądano od Muzeum 10.000 zł. i transakcja nie doszła do skutku. Taki znalazł oddźwięk w społeczeństwie artykuł J. Cybisa w «Głosie Plastyków». Zaczyna się u nas powoli rozumieć, że dzieło sztuki przedstawia pewną realną wartość i że gromadzenie obrazów nie jest koniecznie dowodem osłabienia władz umysłowych. Cena za Kotsisa jako objaw tego zrozumienia jest objawem zdrowym, trzeba tylko, by prócz tego który żąda, znalazł się taki, który płaci». *A. M.*

«PLASTYKA»

Wychodząca w Warszawie «Plastyka», organ «Bloku Zawodowych Artystów Plastyków» w styczniowym numerze 1938 r. wydała nowe exposée swoich założeń, podkreślając bardzo dobitnie stanowisko, hasło i zadania. Hasłem «Plastyki» jest «sztuka wszędzie i dla wszystkich», zadaniem «czuwanie, aby sztuka, przenikająca we wszystkie dziedziny i sfery życia, przenikała w formie jak najczystszej». «Plastyka» chce «chwalić



MARIAN SZYSZKO-BOHUSZ *PORTRET (olej)*
(z Salonu Zimowego ZZPAP w Gdyni)

i podkreślać wartość sztuki zmiennej i wielopostaciowej, bogatej i żywej, obecniej w każdym dziele rąk ludzkich». Przeglądając «Plastykę» nasuwa się pytanie, czy nie zachodzi sprzeczność między hasłem i zadaniami w praktyce. Określeniem «sztuka wszędzie i dla wszystkich» zmusza się sztukę, by przestała być zmienną i wielopostaciową, zamykając ją we formuły przystępnej i łatwej, a może nawet banalnej. Jest dzisiaj jakieś nieporozumienie w określaniu misji czy celowości sztuki. Mam wrażenie, że sztuka przede wszystkim spełni swoje zadanie wtedy, gdy będzie dobrą, zrodzoną z największego wysiłku i największego entuzjazmu, jeżeli artysta polski zrozumie jej istotę i środki, którymi rozporządza. Sądzę, że to jest najważniejsze i że od tego trzeba zacząć. W tym mieści się jej wielopostaciowość, obecność w każdym dziele rąk ludzkich. Bo jak pogodzić te wszystkie wyznania wiary, tę chęć «czuwania nad przenikaniem w formie najczystszej», to «poczucie organicznego związku współrzędności jej (tj. sztuki) przejawów z każdym przejawem życia», ze sprawozdawczą działalnością

na temat tych przejawów. Weźmy tylko pod uwagę np. drugi numer, luty-marzec, tego samego wydawnictwa, w którym dwa artykuły muszą zastanowić. Są to artykuły o wystawie dziesięciolecia «Bractwa św. Łukasza» i wystawach w I. P. S.-ie, Hryńkowskiego i «Zwornika». O ile umiemy czytać między wierszami artykułu p. Ciechowskiego o «Bractwie», to mimo całego uznania dla pracy i wysiłku — uznania zresztą zupełnie słusznego — bo każdy w dobrej wierze czyniony wysiłek trzeba szanować, a taki zaś widzę w poczynaniach «Bractwa» — autor stwierdza pewne zachwianie się, jeśli nie klęskę, to w każdym razie nawrót z nieopatrznie może wybranej drogi. Stwierdzenie, że zdobyczą «Bractwa» po 10 latach pracy jest kolor (ja wprawdzie tego nie widzę, przeczą temu już choćby załączone reprodukcje z wystawionych obrazów) o ile jest słuszne — jest rejteradą i przyznaniem się, że zasada budowania formy kolorem zwycięża jako jedyny i istotny motor budowania obrazu. A w takim razie, skąd się bierze równocześnie w tym samym numerze tak pobieżna ocena wystawy «Zwornika» i Hryńkowskiego? Albo Redakcja zdaje sobie sprawę że w płótnach Zwornikowców jest rzetelna praca i droga do malarstwa przez formę i kolor, i wtedy jej stosunek do «Zwornika» jest przypadkowy i niesłuszny, albo jest nieporozumienie w stosunku do «Bractwa». Nie chodzi mi tutaj o żadną polemikę, ale o zasady w «czuwaniu» i «przejawy».

Jeżeli się podejmuje jakieś tak mocno obwarowane hasło, to musi się za każde słowo brać odpowiedzialność i ważyć jego znaczenie. Każde słowo o plastyce jest u nas bardzo potrzebne, im szersze naświetlenie rzeczy tym lepiej, i mnie chodzi przede wszystkim o rzetelność naświetlenia sprawy. Uznając każdy wysiłek, wierząc w najszczersze chęci autorów wydawnictwa «Plastyka», muszę podkreślić swe zastrzeżenia, które budzi stosunek pisma do dzisiejszej naszej twórczości artystycznej, a przede wszystkim do śmiało rzuconego hasła, świadomość bowiem istnienia sztuki zmiennej i wielopostaciowej wymaga bardzo sumiennego stosunku do artysty i jego dzieła.

E. Geppert

ORGANIZACJA ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO

PRZEMÓWIENIE SEN. W. JASTRZĘBOWSKIEGO wygłoszone na posiedzeniu Senatu w dniu 12 marca 1938 r.

Wysoka Izbo!

P. Minister Oświaty na posiedzeniu Sejmu w dniu 18-go lutego br. zakończył swe przemówienie następującym zdaniem: «Byłoby pożądanym, aby doszło do powszechnej wiadomości, że jeśli chodzi o sprawy twórczości naukowej, artystycznej i literackiej Polska nie przeszła jeszcze przez dno kryzysu». To oświadczenie p. Ministra, który ma w swym resorcie sprawy opieki Państwa nad sztuką i twórczością artystyczną, ośmiela mnie do zobrazowania jak to dno w niektórych punktach wygląda.

Opieka Państwa nad sztuką i twórczością, wychowaniem młodzieży i obywatela w kulturze plastyki, muzyki i literatury to nie zbytek, który kiedyś ma się załatwić, lecz konieczność gwarantująca zdrowy rozwój społeczeństwa, konieczność, chroniąca od zdziczenia i barbarzyństwa. Jako charakterystykę obecnych w tej dziedzinie nastrojów przytoczę fakt, którego bynajmniej nie uogólniam, a który jest jakby ostrzeżeniem «dokąd idziemy».

W czasie zeszłorocznego festivalu Sztuki w Warszawie pewien odłam młodzieży założył protest przeciwko sztuce. Sens tego protestu był taki: «Nie potrzeba nam waszej sztuki artyści, waszej muzyki, waszej literatury — nam trzeba haseł, które ujmą w jednolity rytm kroki naszego marszu»...

Wysoki Senacie! Jest to młodzież, która przed rokiem, może przed dwoma, opuściła mury gimnazjum, która w dużym procencie jest już na studiach wyższych uczelni; jeśli mnie kto zapyta, jaka jest tego przyczyna? — stwierdzić muszę, że jest to rezultat wadliwych programów naszych szkół ogólnokształcących, gdzie przedmioty sztuki i przedmioty kształcące wartości duchowe młodzieży są na ostatnim planie. Wiem, że istnieją tendencje w łonie Ministerstwa, ażeby przedmiotom takim, jak rysunki, śpiew, przywrócić dawne stanowisko. Stoją na przeszkodzie temu jakoby względy natury finansowej. — Myślę jednak, że kolejne wprowadzanie tych przedmiotów, jako przedmiotów obowiązkowych na razie w pierwszych klasach gimnazjalnych i stopniowo przesuwając z roku na rok mogłoby w cztery lata załatwić program gimnazjalny, a w następnych latach program licealny. Za stopniowym wprowadzeniem tego przedmiotu w programy przemawia również i to, że chcąc, aby te przedmioty były nauczane z pożytkiem dla kultury, muszą być prowadzone przez dobrych nauczycieli, musi być zorganizowany aparat instruktorski, muszą być fachowi wizytatorzy tych przedmiotów. Materiału ideowego, zawodowo przygotowanego do spełnienia tej roli, mamy dziś w Polsce pod dostatkiem.

P. Senator Rudowski w sprawozdaniu Komisji Budżetowej przy omawianiu działu sztuki wyraził się, że profesorowie skarżą się, że przez zniesienie w szkole średniej nauki rysunków, wynajdywanie i rozwój młodych talentów zostały ogromnie utrudnione — jest to błędne ujęcie zagadnienia. Nauka rysunku w szkole średniej nie służy do wyszukiwania nowych talentów, lecz celem tego przedmiotu jest nauka patrzenia, spostrzegania i zbliżania młodzieży do tych zagadnień kultury plastycznej, bez których cywilizowany człowiek obyć się nie może.

Talentów w Polsce nie zabraknie, wyszukiwać ich na razie nie trzeba, zjawiają się one niespodziewanie, nawet w najbardziej nie sprzyjających warunkach. Skarżyć się natomiast należy, że jeśli taki talent na utrapienie rodziny i na przekór możliwościom finansowym Ministerstwa się znajdzie, to los jego w Polsce od zarania aż do grobowej deski, — jest ciężki. Ciężki, to za mało — to los tragiczny. Mecenasa prywatnego taki pomazaniec dziś nie znajdzie wobec ubóstwa, lub specjalnego nastawienia naszego społeczeństwa. Jedynym mecenasem dziś z konieczności musi być Państwo, zatem Minister Oświaty, a jest to mecenas twardy. Stypendium dla takiego młodego artysty, jeśli jest w Akademii Sztuk Pięknych, czy też w Konserwatorium, jest zwrotne. Zwrotne nie dziełem swego talentu i umiejętności, lecz zwrotne żywą gotówką w dwa lata po opuszczeniu uczelni. Ileż tragicznych załamań musi nieraz przeżyć taki młody artysta wolno praktykujący, który mając z jednej strony już kilka sukcesów w postaci odznaczeń i nagród w kraju i za granicą, a nie mając możności zwrócenia pobranego kiedyś stypendium, musi żyć pod ciężarem tego honorowego długu. Jakże chętnie ten młody muzyk, malarz, rzeźbiarz, lub też aktor oddałby ten dług w naturze. Odśpiewałby te stypendium w szkole powszechnej, czy średniej, odmalował lub odrzeźbiłby dla salonów Ministerstwa lub innych urzędów państwowych. Sprawa stypendiów zwrotnych dla artystów wymaga rewizji, gdyż artysta w Polsce, to prawdziwie wolny zawód.

Wysoki Senacie! A teraz parę cyfr. Budżet Ministerstwa od lat trzech wzrasta, 36/37 o 5 milionów, 37/38 o $7^1/_2$ miliona, 38/39 o $20^1/_2$ mil.; w sumie plus minus 33 milionów. Pan Minister w swoim przemówieniu powiedział, że nie chciałby, ażeby to oceniano zbyt optymistycznie i na pewno tak jest, jest to o wiele za mało, niż resort jego wymaga, lecz jest to jednak wzrost — jest polepszenie.

A teraz parę cyfr z budżetu sztuki:

	rok 1930/31	rok 1938/39
plastyka	485.000	70 tys. — 14%
literatura i teatr	703.000	180 tys. — 25%
muzyka	600.000	65 tys. — 11%
stypendia	220.000	96 tys. — 44%
zakup dzieł sztuki	170.000	17 tys. — 10%
konserwacja zabytków	450.000	90 tys. — 25%
inwentaryzacja	120.000	20 tys. — 18%

To nie jest już dno kryzysu, to są symbole, są to pozycje i symboliczne złotówki, z którymi doprawdy nie wiadomo, co począć i ilekroć patrzę na działalność kierownika Wydziału Sztuki przy Ministerstwie W. R. i O. P. p. dra Zawistowskiego, wytrawnego i pełnego inicjatywy znawcy naszych potrzeb kulturalnych i estetycznych, to zdumiewam się skąd czerpie on te siły optymistyczne, które w tych warunkach pozwalają mu gospodarzyć.

Nikłość naszego budżetu należycie uwydatni zestawienie z podobnymi pozycjami innych państw. Dla przykładu weźmy teatr; gdy Państwo Polskie na ten cel przeznacza zaledwie 100.000 zł rocznie, to Czechosłowacja około 2 milionów; milionowe sumy na ten cel przeznaczają również Węgry i Jugosławia, nie mówiąc już o wielkich państwach zachodnich, z którymi porównanie byłoby już zbyt żenujące. Ten sam stosunek 1 do 30, a nieraz 1 do 100, dotyczy wszystkich pozycyj. Lecz dość cyfr. Zajrzyjmy do naszych uczelni artystycznych, zobaczymy salę starożytnego gmachu Konserwatorium, gdzie w ciasnocie, w salach nieizolowanych nie sposób należycie i równocześnie nauczać i prowadzić ćwiczenia. Zobaczmy gmach Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, podarowany Państwu przez p. Eugenię Kierbedziową, a zbudowany dla 80 do 100 młodzieży, a w którym obecnie pomieścić się musi 400 studiujących. Zajrzyjmy do gmachów Państwowych Szkół Zdobniczych w Poznaniu, Krakowie, czy też Lwowie — są to wszystko gmachy gorzej niż nieodpowiednie, urągające wszelkim wymaganiom dzisiejszej higieny, nie przystosowane do dzisiejszych programów i ilości studiującej w nich młodzieży. W takich gmachach najlepiej skonstruowane programy nauki i zajęć są fikcją i udręką. Uczelnie artystyczne bez odpowiednich pomocy naukowych, bez odpowiednich bibliotek, zbiorów, bez odpowiednich sił pomocniczych są w wielu wypadkach zakładami wypuszczającymi pseudo fachowców o wygórowanych ambicjach, a nie przystosowanych do ciężkich warunków życia w Polsce. Sprawy te wymagają gruntownej analizy i specjalnie ostrożnego podejścia do przedsiębranych reform, do których Ministerstwo już przystąpiło.

A teraz inna sprawa, sprawa naszych muzeów. Wprawdzie ustawę muzealną już mamy, lecz o rozporządzeniach wykonawczych do tej ustawy nic jeszcze nie słychać.

Lata powojenne wzmogły falę legalnego i nielegalnego wywozu z Polski najświetniejszych dzieł sztuki, a w pierwszym rzędzie obrazów starych szkół, powodując niepowetowane niczym straty. Dla przykładu wymienię: straciliśmy obrazy mistrzów tej miary co Dürer (dwa obrazy), Tycjan, Tintoretto, Guardi, Memling, Holbein, Cranach (5 obrazów), Vandyck, Rembrandt (dwa obrazy), Hals (6 obrazów), Fragonard, Ruisdal, Martini, Bellini i wiele innych. Dorzucić do tej listy strat należy dzieła przemysłu artystycznego, arasy, gobeliny — nieraz europejskiego znaczenia. Tej niszczycielskiej fali nie zdołają opanować nasze muzea, które dysponują znikomymi sumami na zakupy tego rodzaju. Niezbędnym jest utworzenie państwowego funduszu wykupowego, którego istnienie przez kilka chociażby lat ocalićby mogło dla naszej kultury istniejące jeszcze w Polsce arcydzieła sztuki europejskiej, jak również przyczynić się do powstania muzeum dawnej sztuki o ogólno-światowej sile atrakcyjnej.

Społeczeństwo artystów plastyków oczekuje już od lat kilku projektu ustawy, któraby zobowiązywała do wstawiania w kosztorysy przy budowie nowych gmachów użyteczności publicznej pewnego procentu na rzeźby, malarstwo, które tworzą nierozerwalną całość z budowlą i świadczyć by mogły w przyszłości o wyrazie naszej epoki, a do codziennego naszego życia wniosłyby więcej radości i piękna.

Nie byłoby wtedy tak smutnych przykładów, jak sala sejmowa, gdzie starczyło pieniędzy na marmury i brązy, a ściany przeznaczone na malowidła do dziś dnia świecą kompromitującą pustką. A nasze szkoły, dworce, domy ludowe, poczty itd. itd., czy po wejściu w życie takiej ustawy nie stałyby się przybytkami kultury? 2% na dzieła sztuki wystarczy. Ustawę taką wprowadzono już we Włoszech, częściowo i w Niemczech i dało to jaknajlepsze rezultaty. Tu nasi stypendyści mogliby spłacać swe długi honorowe wobec Państwa. A że społeczeństwo plastyków jest do tego już dziś przygotowane niech świadczą malowidła ścienne w Instytucie Geograficznym, w nowym gmachu M. S. Z., dekoracje pierwszych naszych statków transatlantyckich «Piłsudski» i «Batory». Mógłbym przytoczyć wiele innych przykładów.

Jeśli chodzi o literaturę, to po raz pierwszy w obecnym budżecie wstawiona jest specjalna kwota dla Polskiej Akademii Literatury, kwota 60.000 zł. Jest to również jak inne pozycje na cele sztuki — raczej symbolem i napewno nie pozwoli Akademii odegrać tej roli, jakiej się społeczeństwo od niej spodziewa i na jaką ją stać.

Wydanie ustawy bibliotecznej.

Wydanie ustawy przekazującej dochody w sprawach tzw. «martwej ręki» na rzecz literatury, polepszyłoby na pewno rolę i sytuację naszych literatów i literatury.

Smutna i kompromitująca nas sprawa Opery Warszawskiej. Czyż można winić i przerzucać odpowiedzialność za to co się dzieje na artystów? Czyż można żądać od takiej in-



WŁ. KRZYŻANOWSKI *PEJZAŻ (olej)*
(z wystaw Lwowskich)

stytucji samowystarczalności lub rozwiązania tej kwestii przez Tow. Przyjaciół Opery? Tylko hojna interwencja Państwa, zasadnicza reorganizacja dzisiejszego stanu rzeczy, być może połączenie opery z przeżywającą również tragiczne wstrząsy orkiestrą Filharmonii, jak również przystosowanie do dzisiejszych wymogów gmachu dzisiejszej opery, mogłoby, według mego zdania, sytuację uzdrowić.

Teatry objazdowe, ludowe, chóry ludowe, wszystko to czeka na serdeczną rękę mecenasa, którym w tej chwili musi być Państwo, gdyż sprawy te po huraganie kryzysu leżą dziś w gruzach.



A. CUKIERÓWNA *MOTYW Z KRZEMIEŃCA (drzeworyt)*
(z wyst. zb. w IPSie)

Jeszcze jedna sprawa, to sprawa opieki nad zabytkami naszej architektury. Potrzebna jest natychmiastowa akcja ratownicza. Wiele pierwszorzędnych dzieł zabytkowych o historycznej wartości znajduje się obecnie w stanie kompletnej ruiny. Zamki w Ujeździe, Starym Siole, Janowcu, Odrzyko-

niu, Chęcinach, wspaniałe pałace w Równem, Starym Otwocku, Lubartowie, Choroszczy, kościoły w Drohiczynie i Siemiatyczach, cerkiew w Supraślu i Grodnie, to już dziś ruiny. O natychmiastową akcję ochrony wołają Kazimierz Dolny, Szydłów, Szydłowiec, Biecz, Pińczów, Pułtusk i wiele innych.

Nie jestem szaleńcem, ażebym mógł przypuszczać, że sprawy te dadzą się jednym pociągnięciem pióra ministerialnego załatwić. Chcę tylko wykazać jaki ogrom zaległości mamy, jak wielkie zobowiązania wobec historii na nas ciążą.

Wysoka Izbo! Nie poruszałem tu bardzo wielu spraw ważnych i pilnych z dziedziny zagadnień, budujących kulturę i dumę społeczną. Chciałbym tylko przez te parę przykładów wykazać, jak obszerna i skomplikowana jest ta dziedzina, którą poza typowo resortowymi sprawami oświaty musi się Ministerstwo zajmować, jak wielkie już dziś szczeliny nie tylko natury finansowej, ale i ustawodawczej w tej dziedzinie powstały. A jeśli dodam do tego sprawę Funduszu Kultury Narodowej, która właściwie nie ruszyła z miejsca, gdyż nie było w roku ubiegłym ani jednego zebrania Kuratorium, jako naczelnego organu tej instytucji, ani też rada przewidziana ustawą nie zdołała się zebrać, to przyznać muszę, że według mego zdania właśnie teraz należałoby reaktywować jakąś centralną instytucję w Państwie — nowe Ministerstwo Kultury i Propagandy, któreby mogło uporządkować, rozplanować i zatamować katastrofalny chaos i braki jakie dziś w tej dziedzinie panują.

STATUT ORGANIZACJI ARTYSTÓW FASZYSTOWSKIEJ ITALII

Beaux Arts z 25. III. 1938 podaje sprawozdanie z przemowy, jaką miał na temat organizacji życia artystycznego dzisiejszych Włoch w paryskiej Ecole du Louvre, p. Antonio Maraini, rzeźbiarz, komisarz narodowy Syndykatu Sztuk Pięknych i organizator Weneckiego Biennale. Mowca na samym początku stwierdził, że artyści we Włoszech są traktowani według praw przysługujących wolnym zawodom. Podstawami organizacji są regionalne Syndykaty Sztuk Pięknych. Każdy obywatel zdolny udowodnić, że żyje wyłącznie z dochodów, czerpanych z twórczej pracy w jednej ze sztuk plastycznych, ma prawo zapisać się do Syndykatu. Nawet cudzoziemcy mogą z tego prawa korzystać po 10-letnim pobycie w Italii. Karta uczestnictwa kosztuje lira i jest roczną. Członkowstwo daje prawo do głosu przy wyborach na kierowników organizacji, pozwala korzystać z wszelkiej pomocy przy wykonywaniu swego zawodu i upoważnia do brania udziału w wystawach organizacji. Wszelka krytyka jest dopuszczalna, nie tylko w słowie ale w piśmie. Syndykatem kierują artyści, wybrani na 4 lata przez walne zgromadzenie członków. Praca kierowników jest honorowa, bez wynagrodzenia, a równocześnie kierownicy przez czas swej kadencji są wykluczeni od korzystania z zamówień państwowych. Centrala Syndykatu Sztuk Pięknych jest w Rzymie, jest administrowana przez narodowego komisarza i przez dyrekcję z 7-miu członków. Italia jest podzielona na 18 Syndykatów regionalnych, kierowanych przez sekretarza i dyrektora. Ogólna liczba członków w Syndykatach dochodzi 5.000. Syndykaty te, istniejące mniej więcej od 5 do 6 lat, mogą pochwalić się trzema głównymi zdobyczami. 1-mo utworzeniem kasy zapomogowej, zasilanej procentem od wstępów do muzeów i pamiątkowych gmachów publicznych. 2-do organizacją dorocznych wystaw Syndykatów regionalnych i 4-ro letnich wystaw ogólnych w Rzymie. Obie te wystawy są wyposażone w nagrody i zakupy państwowe. Roczne obroty sprzedaży na wystawach dochodzą do 1 miliona lirów. Artyści-członkowie Syndykatu nie są skrępowani w możności wystaw i wolno im pracę swą wystawiać po za wystawami Syndykatu. 3-tio zamówienia państwowe będą ujęte w prawny przepis który jest w tej chwili opracowany. Instytucje publiczne, które będą wykonywać prace architektoniczno-budowlane, będą miały obowiązek 2% z kosztorysu przeznaczyć na zamówienie dekoracji malarskiej lub rzeźbiarskiej. Z zamówień mogą korzystać tylko członkowie Syndykatu, prawo rozdziału zamówień jest wyłącznością Syndykatu.

W przemówieniu swym p. Maraini zaznaczył, że Włochy, które są w okresie nowego renesansu swej sztuki, organizując życie kulturalne swego kraju, nie stwarzają żadnej sztuki państwowej i są zwolennikami jak najszerzej pojętej wolności piękna.

Oprócz praw i obowiązków, wynikających z przynależności do Syndykatu, artyści włoscy wybierają swoich reprezentantów do izb ustawodawczych.

W zakończeniu p. Maraini powiedział, że w jego przekonaniu wielkim niebezpieczeństwem dla sztuki współczesnej jest to, że większość artystów doby dzisiejszej — z wyjątkiem Włoch — wykonuje swą pracę twórczą wyłącznie prawie dla własnej satysfakcji, lub dla kilku wtajemniczonych amatorów, nie mając przed oczyma społecznego zadania i znaczenia sztuki. Sztuce dla sztuki przeciwstawia p. Maraini sztukę dla człowieka, i stwierdza, że rezultaty pracy we Włoszech dadzą się wnet odczuć.

E. Geppert



L. PĘKALSKI *MARTWA NATURA (olej) (Salon Malarski w IPSie)*

JERZY HULEWICZ

ORGANIZACJA KULTURY NARODOWEJ KONIECZNOŚCIĄ PAŃSTWOWĄ

W «Kurierze Porannym» z dnia 29 kwietnia znajdujemy niezwykle interesujący artykuł p. Jerzego Hulewicza pod tytułem: «Organizacja kultury narodowej koniecznością państwową».

Podajemy w streszczeniu ustępy tego nader ciekawego artykułu trafnie ujmującego tak ważne zagadnienie jakim jest organizacja kultury narodowej.

Zastanawiając się nad sprawami kultury w Polsce, autor zwraca uwagę na złe skutki, które wyniknąć mogą w przyszłości z przeoczenia tak ważnego czynnika naszego zbiorowego życia, jak kultura narodu. Przeoczenie to polega, zdaniem autora, nie tyle na zapomnieniu o sprawach kultury, co na niedocenianiu jej wpływu na kształtowanie się psychiki społeczeństwa. Nie wyzyskaliśmy dotąd całego wewnętrznego świata człowieczego na rzecz aspiracji państwowych. Nie rozbudowaliśmy wewnętrznego świata obywatela, co mogłoby oddać nieocenione usługi tak wewnątrz Rzeczypospolitej, jak na zewnątrz. Do niedawna, dla wszystkich ludów wschodniej Europy była Rosja jedyną atrakcją kulturalną. Urok Rosji działa mimo wszystko do dnia dzisiejszego, czego przykładem są Czesi. Polska może i powinna stać się obecnie główną kulturalną atrakcją dla otaczających ją ludów, jak również związanych z nią mniejszości narodowych.

Na przeszkodzie stoi jedynie brak ambicji w tym kierunku. Nie rozumiemy wagi naszego posłannictwa i pominęliśmy to, co mamy najcenniejszego, czym moglibyśmy obdarować ludy sąsiednie i przykuć do siebie ich psychikę, czym łagodzić różnicę między nami a narodowymi mniejszościami. dajemy obywatelowi narzędzie obcowania z kulturą, i to narzędzie prymitywne, ale tym samym nie daliśmy mu ani szczypty kultury. To też przyczepienie do Ministerstwa Oświaty zagadnień kultury, jako jednego z pobocznych referatów, jest wymownym świadectwem nieorientowania się w tych zagadnieniach.

«Domaganie się przez niektórych posłów lub senatorów wydatniejszego uwzględniania potrzeb poetów i artystów jest domaganiem się filantropii państwowej, a nie budowaniem organizacji kultury narodowej.

«Dotychczasowe poczynania kulturalne naszych władz i urzędów nie są skoordynowane, nie są planowe. Jest to schematyzowana, nieuporządkowana, dorywcza robota, która ogarnia tylko cząstkę zagadnień kulturalnych. Inicjatywa prywatna jest chaotyczna i bardzo często dyletancka. Nie sposób tu szeroko rozwodzić się nad opłakanym stanem rzeczy; o tym można by pisać tomy.

«Tu chodzi o co innego: o rzucenie inicjatywy planowej organizacji kultury w Polsce.

«Żeby taka inicjatywa znalazła oddźwięk, muszą zrozumieć te czynniki w państwie, które chcą kierować polską psychiką, że «rząd dusz» zdobyć mogą na trwałe przez oddziaływanie kulturalne na obywateli, bo nic tak nie organizuje psychiki zbiorowej, nic nie jest tak silną atrakcją duchową, jak właśnie kultura.

«Psychiczne zjednoczenie dokonać się może przede wszystkim na podłożu kulturalnym.



K. TOMOROWICZ *PEJZAŻ (olej)* *(Salon Malarski IPS)*

Ale jakże nam o tym myśleć skoro życia kulturalnego wewnątrz kraju zorganizować nie zdołaliśmy.

«Twierdzenie, że ubóstwo kraju i do mininum ograniczony budżet państwowy są złego przyczyną, to tylko parawan, którym zwykliśmy zasłaniać nasz brak woli podjęcia czynu organizacyjnego. Pieniędzy na sprawy kultury mamy pod dostatkiem, trzeba je tylko umieć znaleźć, racjonalnie zbudżetować, rozłożyć i zużyć.

«Zjawiska które obserwujemy przy powstawaniu wielkich ruchów organizacyjnych dowodzą, że literaturę, plastykę, muzykę a częściowo też naukę uważamy za luksusowy dodatek do życia i sądzimy, że spełniliśmy obowiązek kulturalny jeśliśmy zaakceptowali nasz życzliwy stosunek do oświaty.

«Nie odróżnianie problematu oświaty od problematu kultury jest właśnie dowodem braku zrozumienia zadań kulturalnych. Przez nauczanie sztuki czytania, pisania i rachowania

«Chodzi zaś głównie o kulturę żywą, tę, która stwarza się na naszych oczach, aby nie dokonywała się poza społeczeństwem. Retrospekcja kulturalna, która leży na granicy oświaty i kultury, dokonywać się musi równolegle, ale nie może zastąpić współżycia społeczeństwa z współczesnymi twórcami kultury.

«Ponadto ważne jest, aby państwo umiało wykorzystać artystyczne indywidualności; aby ten z natury anarchistyczny pierwiastek, też służył narodowej zbiorowości.

«Jeżeli przywódcy narodu lub poszczególnych jego grup mówią: «wszystko dla państwa», to «z tego wszystkiego» ni. można wyłączać tych, którzy stwarzają kulturę narodu. Niech i oni mogą dla państwa pracować, pracować organizacyjnie.

«Inne narody poważnie nas zdystansowały pod względem organizacji kultury, nam tej organizacji odkładać do lepszych czasów nie wolno, bo właśnie te lepsze czasy już nastały,

trwają już 20 lat, i nie widzimy szans na rychłe zjawienie się jeszcze lepszych czasów.

«O cóż więc chodzi?

«Chodzi o rzecz prostą a konieczną: o zorganizowanie kultury narodowej. Chodzi o stworzenie racjonalnego programu, o doprowadzenie go do wartości ustawy państwowej. Chodzi o skoordynowanie pracy i kapitału, o stworzenie hierarchii wartości kulturalnych, chodzi o skupienie w jednej instancji najwyższej zarówno autorytetu kulturalnego jak skupienie rozproszonych dzisiaj funduszy, przeznaczonych na cele kulturalne, chodzi wreszcie o to, aby głos decydujący oddać ludziom przepełnionym żywą ideą państwową i kulturalną, aby usunąć balast mentalności przedwojennej, nie mówiąc już o balaście synekurzystów. Chodzi o powołanie do roboty świeżych sił, sił nie schematyzowanych, roztropnych, lecz pełnych inicjatywy i energii.

«Nie są to indywidualne pomysły i marzenia. Myśli te żyją w licznych środowiskach. Ludzie domagają się przystąpienia do czynu, chętnych, ofiarnych i zdolnych mieć można do dyspozycji całe zastępy. Niech dobre zamiary nie spełzną na niczym, niech ich nie odtrąci gnuśny sceptycyzm, niech przede wszystkim akcja nie roztopi się w przelicznych konferencjach, naradach bez realnego finału.

«To też gdy wypłynie na światło dzienne naszego życia publicznego konkretna propozycja organizacji polskiej kultury, propozycja wszechstronna, opracowana przez fachowców każdej gałęzi sztuki i literatury, niech zarówno przez czynniki decydujące, jak przez opinię publiczną poważnie wzięta będzie pod rozwagę i bez odkładania «do lepszych czasów» oddana celem zrealizowania do rąk właściwych.

«Jeżeli do tego czasu zagadnienia kultury spychaliśmy stale na szary koniec konieczności państwowych, albo ich za konieczności wcale nie uważaliśmy, to przystąpienie do rewizji tego stanowiska może przynieść tylko korzyść dla naszego życia zbiorowego. Podniesienie ambicji kulturalnej nie może stworzyć minusów w ogólnym bilansie narodowym. Brak zrozumienia ważności tych problematów musi przynieść wyniki ujemne. Nie jest prawdą, że dzisiaj nie mamy czasu na myślenie o tych sprawach. Jest dość ludzi w Polsce, którzy mogą myśleć i pracować nad organizacją narodowej kultury, jako czynnika ważnego w tworzeniu wartości i umocowaniu znaczenia Rzeczypospolitej».

Jerzy Hulewicz

ZJAZD DELEGATÓW ZZPAP WE LWOWIE

W poprzednim numerze «Głosu Plastyków» umieściliśmy krótkie sprawozdanie z dorocznego Zjazdu Delegatów, który się odbył we Lwowie w dniach 25 i 26 września 1937 r. Obecnie podajemy całość przebiegu obrad.

Na Zjeździe we Lwowie reprezentowane były Związki ZPAP-ów w Krakowie, Lwowie, Warszawie, Związek Poznański i Gdyński przysłały delegatów. Związek Łódzki przysłał tylko obserwatora.



E. GEPPERT — *Mój pradziadek (olej)* *(Salon Malarski IPS)*

Jako najważniejszy punkt Zjazdu został rozpatrzony projekt Związku Krakowskiego odnośnie reorganizacji Rady Wykonawczej, mający na celu usprawnienie jej działalności. Został uchwalony i przyjęty nowy regulamin, w myśl którego obecna Rada Wykonawcza składa się z 8 członków. W skład jej wchodzą prezesi wszystkich 6-ciu Związków i 2 członków Rady Wykonawczej, powołanych przez prezesa R. W. z jego środowiska. Prezes i 2 powołanych członków stanowią Wydział R. W., którego zadaniem ma być realizowanie wszystkich uchwał powziętych przez Radę Wykonawczą i Zjazdy Delegatów.

Rada Wykonawcza reprezentuje Związki na zewnątrz, broni spraw zawodowych, rozstrzyga kwestie sporne międzyzwiązkowe, ma prawo podejmowania inicjatywy w sprawach zawodowo-organizacyjnych i artystycznych wszystkich Związków. Odpowiedzialna jest za swoją działalność przed dorocznym Zjazdem Delegatów Związków ZPAP-ów. Zjazd wybrał następujący skład Rady Wykonawczej: prezes dr Adolf Szyszko-Bohusz, który powołał na członków Rady Wykonawczej, kolegów Eugeniusza Gepperta i Stefana Słabczyńskiego. Na Zjeździe tym kol. E. Geppert złożył sprawozdanie z udziału swego jako delegata wszystkich Związków ZPAP-ów na Kongresie (Confédération Internationale des Artistes) w Paryżu, który to wyjazd był subwencjonowany przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych, oraz z pobytu swego w Niemczech, gdzie został zaproszony jako delegat Polski z okazji «Dnia sztuki niemieckiej».

Dokonany w Paryżu wybór kol. E. Gepperta do Zarządu Międzynarodowego Zrzeszenia Artystów w Brukseli — Zjazd lwowski przyjął do wiadomości.

Następnie Zjazd powziął następujące uchwały:

I. «Zjazd uchwalił, konieczność organizowania dorocznych salonów ogólno-związkowych w Warszawie, które w miarę możności były by przenoszone do innych miast, będących terenem działalności Związków. Zorganizowaniem najbliższego salonu ogólno-związkowego zajmie się Rada Wykonawcza, przy czym wystawa zostanie przeniesiona następnie do Lwowa».

II. «Zjazd uchwalił konieczność aktualizacji pisma «Głos Plastyków» przez rozszerzenie kroniki wystaw, oraz ściślejsze nawiązanie kontaktu z lokalnymi komitetami redakcyjnymi, których skład ustalają poszczególne Zarządy Związków».

III. «Zjazd biorąc pod uwagę konieczność reorganizacji studiów artystycznych w szkołach akademickich i zawodowych o charakterze artystycznym, uważa za konieczne celem ułatwienia kształcenia się młodzieży rozmaitych środowisk, utworzenia przez Związki szkół zawodowych w miastach będących terenem ich działalności. Przeciwstawiając się dotychczasowemu systemowi nauczania artystycznego Zjazd stwierdza konieczność nawiązania do tradycji przed akademickich przez wprowadzenie w szkołach związkowych zasady wolnego wyboru nauczyciela przez ucznia spośród członków Związków».

IV. «Zjazd Delegatów ZPAP-ów, biorąc pod uwagę wyniki konkursów na pomnik Marszałka Józefa Piłsudskiego w Katowicach i Warszawie, stwierdza, że sprawa realizacji form plastycznych mająca na celu uczczenie pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego, w chwili obecnej nie dojrzała do rozstrzygnięcia, wobec czego Zjazd uważa za konieczne rozpisanie nowych konkursów na pomnik w czasie najbliższych paru lat, bowiem tylko tą drogą będzie można osiągnąć wyniki, odpowiadające powadze zadania».

V. «Zjazd wyraża pełne uznanie rektorowi drowi Adolfowi Szyszko-Bohuszowi za rozwiązanie architektoniczne krypty «Pod Wieżą Srebrnych Dzwonów» na Wawelu.

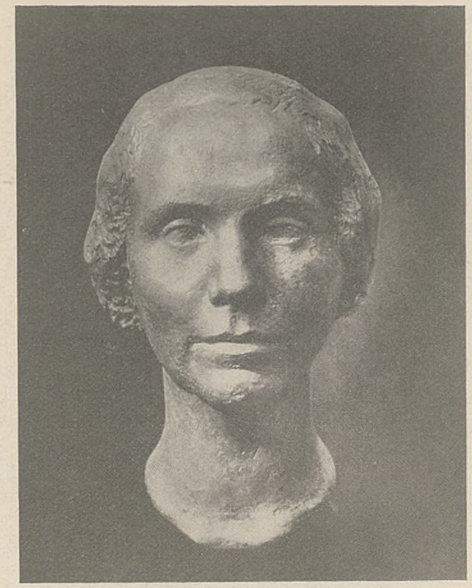
VI. «Zjazd uchwalił zwołanie w czasie Festiwalu Sztuki w Warszawie w dniu 9. i 10. X. 1937 r. konferencji reprezentantów wszystkich związków i zrzeszeń artystycznych w Polsce, celem wyłonienia Ogólnopolskiej Organizacji Zawodowej Artystów Plastyków, w porozumieniu z Zarządem Głównym Stowarzyszenia Architektów R. P.».



N. RUMIŃSKA-GERŻABKOWA *PORTRET (olej)*
(z wystawy «Zwornika» w IPSie)



K. MUSZKIET *DZIEWCZYNA (gips)*
(z wystawy «Zwornika» w IPSie)



HERMANN HAHN *MOJA ŻONA (brąz)*

WYSTAWA WSPÓŁCZESNYCH RZEŹBIARZY NIEMIECKICH

W TOWARZYSTWIE PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE



FRITZ KLIMSCH *GŁOWA ARTYSTKI MARIANNY HOPPE*

Wiemy jak wielką uwagę zwrócił nowy reżim niemiecki na sprawy sztuki. Zrobiono w tej dziedzinie podobno wiele, niektórzy powiadają, że za wiele.

Daleko idąca opieka państwa, zamówienia, szerokie zastosowanie w architekturze, zrozumienie roli propagandowej sztuki, czegoż możnaby żądać więcej.

Czytamy (we wstępie do katalogu), że opiekę znaleźli przede wszystkim artyści, których duch dążył do dania wyrazu etycznym wartościom, natomiast zaszła konieczność usuwania wpływów obcych narodowi i charakterowi niemieckiemu.

Jak widzimy postawiono sobie zadanie ciekawe i bardzo trudne. Zawsze bowiem pozostaje trudną ocena wartości etycznej dzieła czy arcydzieła plastycznego, a już strona czystości rasowej należy do najbardziej ryzykownych. W tej dziedzinie metryki nie na wiele się zdadzą, bo ojców bywa nieraz kilku. Łatwiej zapewne zamknąć granice dla autarkii gospodarczej, aniżeli kulturalnej.

Główny filar wystawy rzeźbiarzy niemieckich to Georg Kolbe. Wyróżnia się jego «Młody bojownik» o żywej i zwartej bryle. Ale Kolbe jest nie do pomyślenia bez Rodina i Maillola. Herman Hahn zawdzięcza całą finezję swej formy jedynej w tym sensie nauce z rzeźb Despiau.

Stare marki jak Karl Albiker lub Fritz Klimsch nie są dla nas rewelacją, w ogóle całość nie robi zapowiadanego «nowego wrażenia», ani te imponujące brązy nie są znowu takie brunatne jakby się zdawało. Katalog zastrzega się, że wystawa pokazuje tylko część całości rzeźby niemieckiej i że oczekuje się na razie wyczynów «w stylu jednolitym».

Chyba że tak, bo to co widzimy — alles ist schon da gewesen.

Stefan Zbigniewicz.



GEORG KOLBE — *ZWIASTOWANIE (brąz)*



ARNO BREKER — *GŁOWA (brąz)*
(reprodukowana na okładce katalogu i na afiszach Wystawy Rzeźbiarzy Niemieckich)



RZEŹBA EGIPSKA Z EL AMARNA
około 1375 przed Chrystusem
(Muzeum Egipskie w Berlinie)

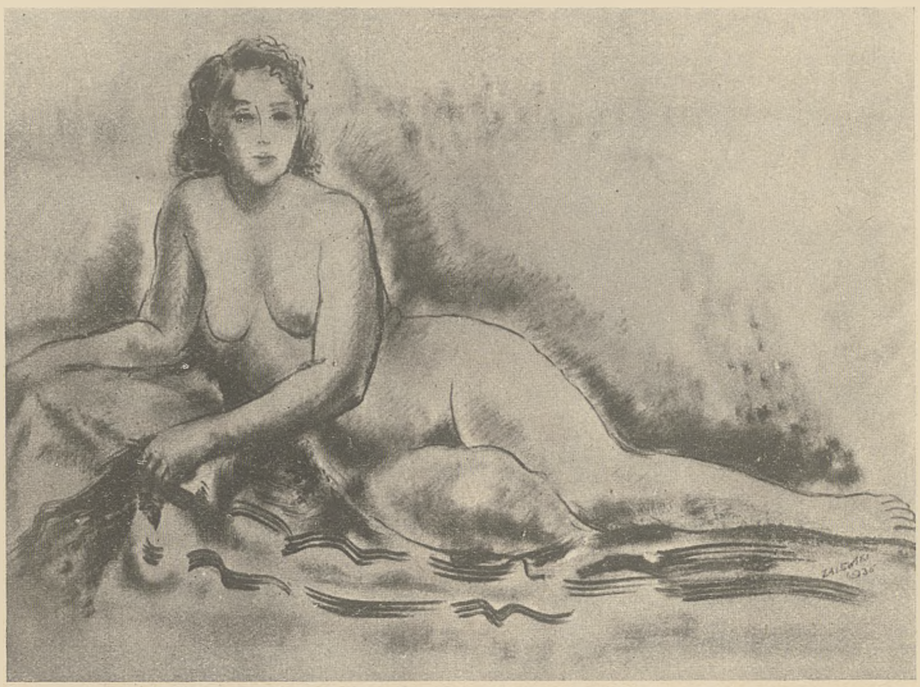
VAN GOGH, MATHIAS GRÜNEWALD I REMBRANDT
MAJĄ BYĆ WYRZUCENI Z MUZEÓW NIEMIECKICH

(Tłumaczenie z Beaux Arts nr. 264 styczeń 1938 z artykułu Maurycego van Moppes).

Hr Baudissin z berlińskiego Ministerstwa Oświaty bliski kuzyn p. Himmlera, szefa Gestapo, zwołał niedawno konferencję dyrektorów niemieckich muzeów, by ich pouczyć co mają robić, by prowadzić muzea po linii narodowego socjalizmu. Mówcą był osławiony p. M. Hansen. Jest to ten sam p. Hansen, który zeszłego roku w lecie razem z malarzem Willrichem (bardzo żałujemy, że nie znamy żadnej pracy tego malarza) organizował w Monachium «Wielką wystawę sztuki zdegenerowanej» obejmującą właściwie całą młodą sztukę niemiecką. W trakcie swej przemowy p. Hansen wytłumaczył słuchaczom, że należy się doszukiwać degeneracji (Entartung) nie tylko w pracach współczesnych malarzy, ale także u artystów wieków minionych. Z chwilą, kiedy degeneracja zostanie stwierdzona, powinny być kwestionowane dzieła usunięte z publicznych zbiorów niemieckich. Przede wszystkim trzej malarze nie odpowiadają zdrowemu i zrównoważonemu smakowi narodu niemieckiego z punktu widzenia nauki o krwi i rasie. Van Goghowi zarzuca się chorobę umysłową, Mathiasowi Grünewaldowi wytyka się brak bohaterstwa i stawia zarzut, że jest dotknięty psychozą grzechu pierworodnego, a Rembrandtowi nadaje się hańbiącą w obecnych Niemczech nazwę «malarza ghetta». Hansen odezwał się «precz z Rembradtem, malarzem ghetta», to ostatnie zdanie wywołało burzę. Przemówienie zostało przerwane wrzawą i protestami dyrektorów muzeów. Ośmiu z pośród dyrektorów, wśród których byli Robert Schmidt, z Schlossmuseum w Berlinie i hr. Schenk, protestując opuścili zebranie. Ten akt niesubordynacji ze strony państwowych urzędników zdziwił Hr. Baudissin, który im zagroził, że ich odeśle aeroplanem do Hiszpanii. Pana Schmidta w tej chwili wykluczono z Rady Muzealnej. Dyrektor Kaiser Friedrich-Museum, siostrzeniec wielkiego Wilhelma v. Bode, któremu to muzeum zawdzięcza całą swoją sławę i rembrandtowskie zbiory, napróżno domagał się głosu. Hr. Baudissin brutalnie nakazał mu milczenie. Niezadowoleni wysłali pismo do p. Rusta, ministra oświaty, — odpowiedzią będzie prawdopodobnie dymisja tych panów. Podobno czeka się tylko na podpis gen. Goeringa. Dyrektorzy, których ma dotknąć ten wyrok, zebrali cały szereg zarzutów bardzo poważnych przeciwko pp. Hansenowi, Eberleinowi i Baudissinowi. Oburzenie ich popiera prof. historii sztuki berlińskiego uniwersytetu, p. M. Pinder.

Z tego wszystkiego widać, jak silny kryzys przeżywa obecnie sprawa kultury w Niemczech, przekraczając ramy personaliów i partii. Mimo woli nasuwa się pytanie, czy będzie można jeszcze oglądać bogate zbiory Van Gogha, znajdujące się w Niemczech, Rembrandtowską Saskię z Kassel, «Portret mężczyzny w złotym kasku» w Berlinie i «Zdjęcie z krzyża» w Monachium? A ostatecznie, czy ten zarzut degeneracji nie obejmie takich malarzy jak Greco, prymitywów wszelkich narodowości, którym brak bohaterstwa można zawsze zarzucić?

Miejmy jednak nadzieję, że zdrowy rozsądek zatriumfuje i że do sztuki nie będzie się przyczepiać teorii zarażonych zagadnieniami politycznymi.



S. ZALEWSKI — *AKT (rysunek tuszem)*

(z wystaw w Lublinie)

TEATR ARTYSTÓW «CRICOT»
PRZY Z.Z.P.A.P. W KRAKOWIE

Sezon tegoroczny Cricot 1937/38 kończy się wznowieniami sztuk: «La Farce de Maître Pathelin» (XV. w. autor nieznany) w oprawie dekoracyjnej i kostiumowej T. Potworowskiego i «Wyzwolenie» St. Wyspiańskiego (Część I i III.) w oprawie dekoracyjnej i kostiumowej Janiny Boguckiej-Wolffowej oraz nowo wystawioną komedią Al. Fredry «Mąż i Żona», które wchodzą w program Festiwalu Sztuki Polskiej w czasie «Dni Krakowa».

«Mąż i Żona» w nowej inscenizacji z doskonałym prologiem i międzyaktami oprawy krytycznej Adama Polewki daje przy żywej literackiej satyrze dialogów dwu postaci: Boy'a i prof. Kucharskiego, wprowadzonych międzyaktami do sztuki fredrowskiej w formie ramy, ciekawą rozbudowę komedii, stając się zarazem próbą nowej teatralności «sceny z komentarzem». Kostiumy i dekoracje Zb. Pronaszki. Reżyseria Wł. Krzemińskiego. Muzyka Geigera. Przyszły sezon Cricot otworzyć ma w jesieni wystawienie jednej z komedyj Arystofanesa. W planie są sztuki: «Król Ubu» Alfreda Jarry w tłumaczeniu Boy'a i «Gangsterzy czyli Ziemia Obiecana» Józefa Jaremy, oraz dwuaktowa komedia Goldoniego: «Sługa dwóch panów».

TADEUSZ CYBULSKI

O REWIZJI «WYZWOLENIA»

ODCZYT WYGŁOSZONY PRZED PREMIERĄ «WYZWOLENIA» W TEATRZE ART. «CRICOT»

Atmosfera przed prapremierą Wyzwolenia, którą sobie coś niecoś przypominam, była mocno zagęszczona wyziewami mieszczańskiej małostkowości. Ponad nią ekilibrowały głosy politycznych leaderów i puszyły się sądy naukowych autorytetów ówczesnego Krakowa. Była to opinia publiczna. Ona to poza garstką wyczuwających Wyspiańskiego, bałwaniła się około poety i jego twórczości.

Od prapremiery Wyzwolenia światek krakowski nic, ale to nic się nie zmienił. I gdyby Wyspiański dzisiaj pisał Wyzwolenie, przybrałby tak samo postać Konrada, owego nietykalnego narodowego bojowca, by się skryć przed bezpośrednim atakiem.

Bo Wyzwolenie, to najbardziej radykalna rozgrywka poety z oficjalnym teatrem, z trupem romantyzmu pokutującego w polskiej psychice i z zakłamaną opinią.

P. Płażek na marginesie swej lektury Wyspiańskiego taką zamieścił notatkę:

«Wyspiański już wtedy wyczuwał to, co my dopiero dzisiaj odczuwamy coraz wyraźniej. Wyczuwał, że romantyzm, to jeden z członów konającego baroku, że jeśli sztuka nie ma zaginąć, jeśli ma dalej się rozwijać, to musi całkiem zerwać z dotychczasowymi kierunkami». («Czas» z listopada 1932 r.).

Poeta u wstępu Wyzwolenia mówi: «Idę, by walić młotem». O tym i o tych, w których uderza, wypowiada się Wyspiański bez maski w liście do Henryka Opieńskiego z dnia 6. XII. 1895 (cytowany w broszurze prof. Sinki pt.: «Krasiński i Wyspiański»):

«Jedynym ich programem narodowym — pisze Wyspiański — jest hałaśliwe manifestowanie patriotyzmu w obchodach, na których się woła: Polska! Polska! Poza frazesem nie ma pozytywnego programu politycznego i narodowego — i mówi dalej — Mieszczaństwo krakowskie to jest taka głupia rzecz, że wstyd mówić, że to są nasi krewni, rodzice, znajomi. To wszystko nie z duszy dla nas. Caluteńką duszę zjadł r. 1863. Oni poza tym nic nie wiedzą, niczym się nie interesują. Poza swoimi ideałami widzą tylko materialny byt, dochody, pozycje, stanowiska — nie rozumieją cudzych, szerszych idei. I dlatego młodość tych ludzi jest mi świętą, ale dzisiaj ich nienawidzę i czuję dla nich wstręt».

Z takiego mieszczaństwa dźwigające się opary wytwarzały atmosferę tej zagęszczonej opinii, w której duch Wyspiańskiego dźwignął się protestem «Wyzwolenia» — wyzwolenia ze wszystkiego co w Polsce nie różniło się niczym od krakowskiego mieszczaństwa.

Powód artystyczny «Wyzwolenia» dźwiga się w Wyspiańskim w obliczu jego stosunku do otaczającej go rzeczywistości. Idei swej dał poeta wyraz sceniczny.. Na marginesie zaznaczę tutaj bodaj w paru słowach, że temu wyrazowi jest w pewnej mierze bliską koncepcja Hamleta. Mówi Konrad:

«Sceniczne widowisko — patrzaj się Horacy
Wieszli dla kogo teatr? Pułapka na myszy.
Oni sami się wskażą, nikczemni i podli
Sumienie gryźć ich będzie, rumieniec ich zdradzi».

Ojczym w Hamlecie — czyż to nie społeczeństwo w Wyzwoleniu?.

A jakże to było wtedy z tą sceną dla idei, z teatrem?

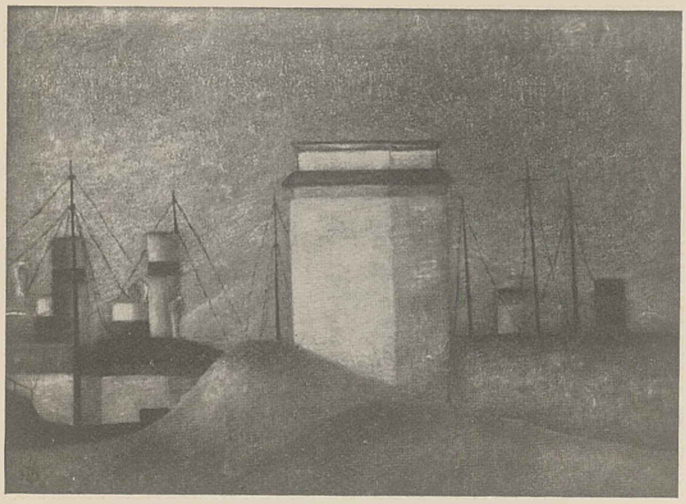
Na pierwszej stronicy swych przemyśleń na temat Hamleta, zamieścił Wyspiański wiele mówiącą dedykację. Poświęcił je uroczyście «aktorom polskim».

Impuls do przemyśleń dała Wyspiańskiemu wizyta wiel-



STANISŁAW SZCZEPAŃSKI SĄD PARYSA (olej)
(z wystaw w Krzemieńcu)

[1]) Odczyt wygłoszony przed premierą «Wyzwolenia» w Teatrze Art. «Cricot».



JAN SPYCHALSKI *PORT (olej)*
(*z wystaw «Salonu 35» w Poznaniu*)

kiego aktora ówczesnej sceny krakowskiej — Kamińskiego, który chcąc grać Hamleta, przyszedł do Wyspiańskiego, by z nim o tym Hamlecie porozmawiać.

Niestety — o przemyśleniach Wyspiańskiego nie pamiętają polscy aktorzy i przede wszystkim — polscy reżyserzy. Gdyby w przemyśleniach zagłębili się, inną byłaby fizjognomia polskiej sceny, polskiego aktora, z którym poeta w Wyzwoleniu srogo się rozprawił.

Nasza rewizja artystyczna jest protestem przeciw pustce patosu w podawaniu słowa tego rzekomo narodowego misterium, przeciw «Wyzwoleniu» nadętemu aktorstwem, dudniącemu niezrozumianą lub fałszywie pojmowaną treścią aktorskich kwestii, padających — czy wałęsających się na scenie w kostiumach bez plastycznego wyrazu pośród szmacianych imitacyj kolumn i pomników wawelskiej katedry.



NOWIŃSKI *SZARE KWIATY (olej)*
(*z wystaw w Lublinie*)

Echa bojów, które poeta staczać musiał w starym teatrze zakłamań i pompierskiej rutyny — by swój nowy teatr urzeczywistnić, były dla naszego protestu tym silniejszą podnietą, że zakłamanie we wszechdziedzinach sztuki rozrosło się dzisiaj i rozlało po współczesnej psychice niczym złośliwy nowotwór. Bo jakże to w szczególności, w praktyce było w tym starym teatrze, który nam autentycznego jakoby Wyspiańskiego przekazał i do wierzenia podaje? Fragment artykułu Z. Nowakowskiego pt.: «Tabu Wyspiańskiego» (Wiad. Liter. z 23. I. 1938 Nr 4) jaskrawo naświetla tę sprawę:

«Premiera — pisze Nowakowski — z którą teatr krakowski wystąpił dnia 26. XI. 1898 r. była niezwykłą i nikt nie wróżył jej powodzenia. Dano 3 jednoaktówki dość oryginalnie, a może nawet złośliwie zestawione. «Noc w Belwederze» Adama Staszczyka, rzemieślnika krakowskiego — «Wspomnienia Gryfity» hr. Bohdana Jaxy Ronikiera i wreszcie — nie dramat, nie obraz, ale jakąś dziwną pieśń z r. 1831 napisaną przez młodego malarza a trochę poetę — wyglądającego na człeka niespełna rozumu. (Takiej opinnii długo zażywał poeta w sferach krakowskiego teatru). Ten cudowny płód poety przetrzymała dyrekcja w biurku tak długo, że nawet zachodziła obawa zagubienia rękopisu. Jakimś szczęśliwym trafem pieśń się znalazła i weszła na afisz.

«Gdy zaczęły się próby, dyrektor zażądał od poety jedynie bagatelki, bo — skreślenia śpiewu Warszawianki. Na ostatniej próbie — było ich może dwie, może trzy, chociaż ta cyfra wydaje mi się przesadzona — autor zaczął się upominać o swoje prawa i o swoją bardzo spostponowaną sztukę. Śp. Jednowski, któremu między innymi zawdzięczam tę garść wspomnień o premierze Warszawianki, mówił mi, że Wyspiański ścierpiał wiele, gdy jednak obaczył, że zamiast olbrzymiego popiersia cesarza Napoleona jako Augusta Imperatora z opaską liści laurowych, rekwizytor dał jakiś malutki biust gipsowy, postawił się i zarządał stanowczo, by wyrzucono to paskudztwo, na które patrzeć nie może. W odpowiedzi usłyszał, że o tym nie ma mowy, że «na górze» tj. w kasie grosza nikt nie da. Wyspiański zakasał więc rękawy i do wieczora wyrzeźbił popiersie Napoleona. Gips ten przemalowany odpowiednio, czy też złocony służył w teatrze przez długie lata «en tout cas» — przedstawiając zależnie od potrzeby przeróżne osobistości historyczne. Jeszcze za moich śp. czasów «grał» w pewnej sztuce Szekspira. Byłem wzruszony, gdy przed kilku dniami ujrzałem go wśród jakichś rupieci i rekwizytów starego teatru».

Oto wstęp artykułu, który w swym dalszym ciągu wykańcza bez reszty mit o autentyczności tym razem — Warszawianki.

Kiedy znów muzyk Raczyński informował pewnego razu chorego poetę o wznowieniu którejś z jego sztuk, Wyspiański ręką przysłaniając usta, wyrzucił z siebie dwukrotne «tfu-tfu» i machnąwszy dłonią zakończył z niesmakiem: «I tak tego nie będę oglądał».

Tak wyglądała by ta autentyczna tradycja, której święte oburzenie ruszyć nie pozwala.

Wyzwolenie nazwał poeta dramatem. Dramat poety w masce Konrada a poprzez słowa Konrada: «Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu» głos polskiego sumienia.

Dramat na scenie dokonuje się w bagnie polskiego napuszenia, sobiepaństwa, polskiego frazesowiczostwa, polskich romanto-narkomanów i patriotycznych krzykaczy. Słowem dramat — tkwi w oprawie arystofanejskiej komedii, której aktorami są nieomal wszystkie postacie poza Konradem. Jakże płytko, jak z pozoru, wzięli reżyserzy Wyzwolenia, wstępny apel poety, gdy woła u progu sztuki: «Strójcie mi strójcie narodową scenę». Dały się nabrać i dalej dają się nabierać reżyserskie powagi naszych scen oficjalnych ubierając w wątpliwą powagę patosu to, co jest szczytem gryzącej ironii. Bo że ten wstępny apel Konrada jest zapowiedzią satyry, to nie ulega żadnej wątpliwości. Przecież u końca swego szumnego wezwania — przewodnictwo w tej arystofanejskiej szopce polskich kukieł — daje poeta — Konrad Muzie, postaci — którą uważa

za wykładnik aktorskiej bezmyślności, aktorskiego kabotyństwa, tej Muzie, z której — nie odmawiając jej talentu, nabija się poprzez całą sztukę, i której w końcu wymyśla — od prostytutek. Ona — Muza właśnie, wedle końcowych słów wezwania o narodową scenę, ma tej ustrojonej narodowej scenie ton podać, ta, która nawet nie wiedząc co Konrad w sztuce powiedzieć zamierza, z tupetem kabotyństwa poucza go — by na wszelki wypadek wziął najwyższy ton, — który starczy publice — choćby reszta aktorów grała — jak tam kogoś stać.

Postawienie Wyzwolenia na oficjalnych scenach ma tutaj właśnie swój fałszywy punkt wyjścia, w tym wzięciu na serio kpiny Konrada — przejrzyście ukrytej w jego szumnym apelu. Smutną jest konsekwencja tej fatalnej pomyłki, bo to — co przez mylny gest aktora dzieje się na oficjalnej scenie Wyzwolenia — przeczy słowom poety, fałszywy zaś ton aktorskiego słowa — jest zaprzeczeniem tego, co poeta chciał dać przez swoje słowo. Stąd po dziś dzień wychodzi z Wyzwolenia 99% znudzonych lub wzruszających ramionami.

Prof. Sinko pisze w swej książce wydanej w r. 1902 zatytułowanej «Antyk Wyspiańskiego»:

«Ta ironiczna satyra obrawszy sobie za rydwan konchę prawdziwej poezji, smagała z niej współczesnych nie biczem, lecz w myśl zasady homeopatycznej narkotycznymi nastrojami, które miały być antydotem na narkotyki romantyczne.

«Kto to wszystko uwzględni, nie będzie Wesela i Wyzwolenia uważał za coś, czego jeszcze w literaturze nie było, lecz jeśli czuje potrzebę klasyfikowania, sklasyfikuje te utwory jako komedie polityczne w stylu czy guście Arystofanesa».

Pozory autentyczności w podaniu przez oficjalne sceny tonu poetyckiego słowa Wyzwolenia każą rozważyć równorzędnie jego oficjalną oprawę plastyczną, tj. dekoracje i kostiumy.

Pamiętam dekoracje i kostiumy w krakowskim teatrze. Dano nam szmacianą imitację Wawelu, tak nieartystyczną — jak ohydne papierowe zlepianki Sukiennic czy Mariackiego kościoła — za których sklejanie — dzieci w wielu domach polskich otrzymują pochwały.

Słowem Wawel — tak toć w toć odrobiony na scenie — że od prapremiery Wyzwolenia, ilekroć wchodzę do Wawelskiej katedry — wydaje mi się zbeszczeszczoną, z łat i szmat przez teatr ustawioną zlepianką. I widzę w niej jak na prapremierze natłoczonych aktorów, którzy się puszą w kostiumach — co to w jeden wieczór grały w Wyzwoleniu, by Naród wyzwalać, a drugi na balu kostiumowym, by narodek zabawić.

Tu na tej scenie — chodzi zawsze o sensację kolorowej formy, tej w której Wyspiański malarz, wizjoner, historiozof, snuł wizje swoich dramatów. Każdą sceniczną oprawę, pojętą jako sensację kolorowej formy — choćby najnieudolniejszą — stawię wyżej od autentycznego pasa słuckiego i najprawdziwszej karabeli na oficjalnej scenie plączących się wśród szmacianych kolumn Wawelskiej Katedry.

Stary teatr z czasu debiutów Wyspiańskiego, bywał w pewnych momentach — jakby tragifarsą. Marzył poeta o teatrze nowym, gdyż znał i omijał tę świątynię, w której — taki chociażby szczególik: przed spektaklem austriacka, umundurowana orkiestra pod batutą swego kapitana, rozpoczynała teatralny wieczór polonezem z Hrabiny lub mazurem z Halki, by w antrakcie lekko przenieść publikę w straussowskiego walczyka, owego «we Wiedniu żyć» albo «An der schönen blauen Donau».

Dajemy dzisiaj wyraz i tym wspomnieniom osobliwych nastrojów starego teatru, by tym wyraźniej przejść w naszej inscenizacji do tej muzyki, którą słyszy poeta, o której cudownie się wypowiada, gdy wprowadzi na scenę Geniusza. Pamiętacie z Wyzwolenia ten passus:

«czyli to muzyka — te dziwne dźwięki
czyli od ścian echa biegną tułacze,
czyli ptak to jaki u okien zbłąkany?
Gołębie to może biją skrzydły?
czy kto potrącił w organie
klawisze i zadął wichrem?»



EUSTACHY WASILKOWSKI — *AKT (olej)*
(z wystaw w Krzemieńcu)

Czyżby przeczucie Szymanowskiego i młodych?

Zamykając moje uwagi przypomnę jeszcze jeden poetycki fragment z not poety do Bolesława Śmiałego; tak się wypowiedział o innym obliczu swej scenicznej oprawy Bolesława:

«Mam ten dar bowiem, patrzę się inaczej
inaczej niźli wy, co nie kształcicie oka,
dla których stworzył Bóg szablony i szematy».

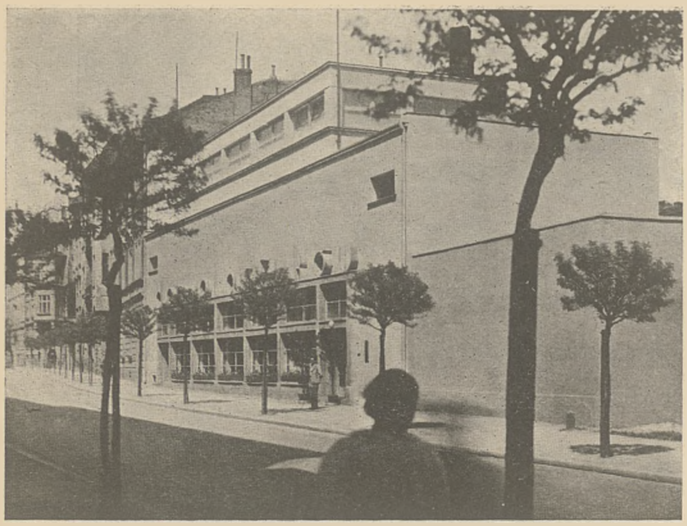
Tak właśnie należy przyjąć naszą próbę artystycznej rewizji Wyzwolenia.

Jako rzecz inną, nie poprzez wzory. Taki był punkt wyjścia dla naszego przedsięwzięcia.

Tadeusz Cybulski



STANISŁAW SHEYBAL — *MARTWA NATURA (olej)*
(z wystaw w Krzemieńcu)



DOM PLASTYKÓW W KRAKOWIE, UL. ŁOBZOWSKA 3



UROCZYSTE OTWARCIE PIERWSZEGO SALONU Z. Z. P. A. P. W DOMU PLASTYKÓW — DNIA 5 CZERWCA 1938













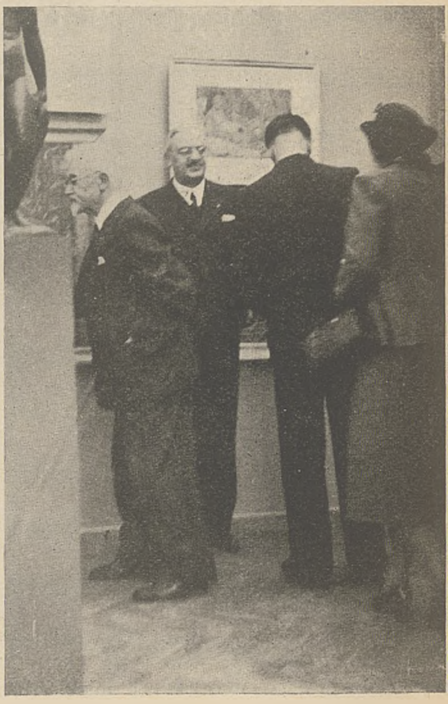
PIERWSZY SALON Z. Z. P. A. P. W NOWOWYBUDOWANYCH SALACH WYSTAWOWYCH DOMU PLASTYKÓW W KRAKOWIE











OTWARCIE PIERWSZEGO SALONU Z. Z. P. A. P. W DOMU PLASTYKÓW W KRAKOWIE

Zapowiadane na «Dni Krakowa» otwarcie Pierwszego Salonu Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w nowo wybudowanych salach «Domu Plastyków» w Krakowie przy ulicy Łobzowskiej L. 3, — odbyło się w dniach 4 i 5 b. m. w formie bardzo uroczystej.

Nareszcie mają artyści swój lokal wystawowy, który nie tylko jest wymarzonym wnętrzem na pokaz dzieł sztuki, ale ma jeszcze tę zaletę, że jest własnością samych artystów.

Historia powstania tego pierwszego w Polsce «Domu Plastyków», jest zbyt dobrze znana czytelnikom «Głosu Plastyków», by ją powtarzać.

W dniu 4 bm. o godz. 18-tej odbył się wernisaż prasowy Salonu, w obecności przedstawicieli prasy i zaproszonych gości. Wśród gości byli reprezentanci Polskiego Radia, Związku Literatów i świata naukowego, w osobach pp. dra Jana Reguły, inż. Stanisława Broniewskiego, J. A. Gałuszki, Wiesława Góreckiego, Tadeusza Peipera, prof. Wacława Lednickiego, bawiącego w Krakowie w przejeździe ambasadora R. P. w Moskwie p. Grzybowskiego i innych.

Wydział Związku przyjmował zaproszonych gości lampką wina — i rozradowanym sercem — że dzieło zapoczątkowane przed tylu laty, udało się obecnie zrealizować.

W czasie zebrania przemówił do zgromadzonych prezes honorowy Związku, Wincenty Wodzinowski, podkreślając ważność powstania tej nowej placówki, niezbędnej dla rozwoju współczesnej, żywej plastyki polskiej.

Z kolei przemawiali: art. rzeźbiarz Ludwik Puget, oraz art. malarze Eugenjusz Geppert i Tadeusz Cybulski.

Następnego dnia w południe (5 bm.) odbyło się uroczyste otwarcie Salonu w obecności przedstawicieli Rządu i Prezydium miasta.

Otwarcia dokonał w imieniu pana Ministra W. R. i O, P. p. kurator dr Stypiński, w obecności p. wiceprezydenta miasta dra St. Klimeckiego, przecinając wstęgę, symbolicznie zagradzającą wejście do głównej sali wystawowej.

Obecni byli również delegaci do jury nagród pp.: profesor Mieczysław Kotarbiński z ramienia Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego, inż. Bogdan Treter jako przedstawiciel Ministerstwa WR. i OP., dalej konserwator Jerzy Remer, dyr. Feliks Kopera, prof. Walter, ławnik Stefan Jan Kuhn, dr Wesely, radca Michał Rusinek, oraz delegaci Związków ZPAP-ów w Gdyni, Lwowie, Łodzi i Warszawie.

Licznie zebrana publiczność, wypełniająca szczelnie sale «Domu Plastyków», już samą obecnością swoją zadokumentowała żywe zainteresowanie plastyką.

Na wstępie przemówił krótko prezes rektor dr Adolf Szyszko-Bohusz, witając zebranych. Następnie w ogólnych zarysach przedstawił dzieje powstania «Domu Plastyków», zaznaczając równocześnie, że wobec faktu otwarcia własnego lokalu wystawowego, Związki Zawodowe Pol. Art. Plastyków odwołują trwający od czterech lat bojkot Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, sądząc, że obie te instytucje



ZBIGNIEW PRONASZKO — *PORTRET P. K. (Salon Damu Plastyków)*

przyczynią się obecnie do wzbudzenia szlachetnej rywalizacji.

W imieniu Związku ZPAP-u w Warszawie zabrał głos prezes Adam Gerżabek, składając życzenia i gratulacje z okazji otwarcia Salonu.

Wystawa odznacza się bogactwem i rozmaitością eksponatów, obejmując wszystkie kierunki, nurtujące współczesną plastykę polską.

Najpoważniejsi artyści dzisiejszej młodszej generacji plastyków obesłali wystawę swoimi eksponatami, z których bije żywe tętno entuzjazmu i rzeczywistego wysiłku twórczego.

Poziom wystawy jest bardzo wysoki, udowadniając jeszcze raz, że w szeregach Związków ZPAP-ów grupują się najżywotniejsze siły, że atmosfera Związków sprzyja rozwojowi, i że idea ich jest zdrowa.

Dla Krakowa wystawa ta ma szczególne znaczenie. Kraków, który od 4-ch lat nie widział wystaw, opartych na tych założeniach artystycznych, jakie emanują z żywotnej siły Związków, który niejednokrotnie nie rozumiał wysiłków i przeciwstawiań się przyjętemu i utartemu kierunkowi, nudnemu i bez wyrazu pokazowi przeciętnych wystaw krakowskich, został zaskoczony dowodem tej żywotnej siły, koło której przechodził tyle lat obojętnie.

Tego samego dnia odbyło się rozdanie nagród.

Nagrodę Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego w wysokości 500 zł otrzymał Jan Cybis, nagrodę Ministerstwa WR. i OP. w wysokości 500 zł otrzymał Eugenjusz Geppert, nagrodę Powiatowej Komunalnej Kasy Oszczędności w Krakowie w kwocie 250 zł otrzymał Tytus Czyżewski, nagrodę Kasy Oszczędności miasta Krakowa w wysokości 100 zł Jacek Puget.

Równorzędne nagrody honorowe otrzymali: Czapski Józef, Fedkowicz Jerzy, Krzyżanowski Władysław, Majchrzak Stanisław, Potworowski Tadeusz, Pronaszko Zbigniew, Rzepiński Czesław.

Wzmianki honorowe: Jarema Maria, Süssle-Muszkietowa Janina, Polański Hipolit, Radnicki Zygmunt, Szyszko-Bohusz Szymborska Anna i Wolff Jerzy.

K R O N I K A

KRAKÓW

Dnia 30 marca 1938, zgodnie z przepisami statutu związkowego, odbyło się Walne Zgromadzenie Związku Krakowskiego za rok administracyjny 1937.

Po zagajeniu przez Prezesa Związku, odczytaniu sprawozdania komisji rewizyjnej przez dra Karola Krzetuskiego, stwierdzającego dobrą gospodarkę Związku, którego majątek powiększył się o 18.000 zł, odczytali sekretarz Wydziału i skarbnik swe sprawozdanie za rok sprawozdawczy. Po przyjęciu do wiadomości protokołu z r. 1936 i po przyjęciu wszystkich sprawozdań, uchwalono jednogłośnie absolutorium ustępującemu Wydziałowi.

Według statutu ustępowali z Zarządu z powodu ukończenia kadencji lub rezygnacji czterej członkowie. Po zgłoszeniu listy kandydatów przez Wydział i Walne Zgromadzenie przystąpiono do uzupełnienia Wydziału, który na pierwszym konstytuującym się posiedzeniu dnia 11 kwietnia br. rozdzielił funkcje w następujący sposób:

Prezesem został wybrany prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz, wiceprezesami Eugeniusz Geppert i Jan Cybis, sekretarzem Stefan Słabczyński, skarbnikiem Zygmunt Milli, gospodarzem Stanisław Majchrzak, członkami Zarządu Fedkowicz Jerzy, Hoffmannówna Jadwiga, Jarema Józef, Chmurski Kazimierz, Herstal Stanisław i Zbigniew Pronaszko.

Następnie przystąpiono do załatwienia wniosków i interpelacji. Wydział stawiał trzy wnioski, odnoszące się do organizacji I-ej wystawy ogólnozwiązkowej w nowych salach wystawowych w Domu Plastyków przy ulicy Łobzowskiej 3 i złączonego z otwarciem inauguracyjnego otwarcia całego Domu. Wniosek brzmiał: «Związek ZPAP. w Krakowie, chcąc zaznaczyć doniosłość faktu realizacji budowy pierwszego własnego Domu Plastyków na Ziemiach Polskich — urządza w czasie Festivalu «Dni Krakowa» w czerwcu 1938 r. Reprezentacyjną Wystawę Ogólnozwiązkową. Do wystawy uprawnieni są wszyscy członkowie Krakowskiego Związku, oraz ci z innych pokrewnych Związków, którzy zostaną zaproszeni przez Komitet Wystawowy. Wobec ważności wystawy i konieczności jej wysokiego poziomu postanowiono przeprowadzić skrupulatną selekcję nadsyłanych prac i w tym celu powołano jury w następującym składzie: Z ramienia Wydziału do jury wchodzą jako Komitet Wystawowy koledzy Jan Cybis, Jerzy Fedkowicz i Eugeniusz Geppert, oraz z urzędu Prezes Związku dr Adolf Szyszko-Bohusz, z ramienia zaś wystawców powołani przez Walne Zgromadzenie koledzy Zbigniew Pronaszko, Stefan Zbigniewicz, Józef Jarema.

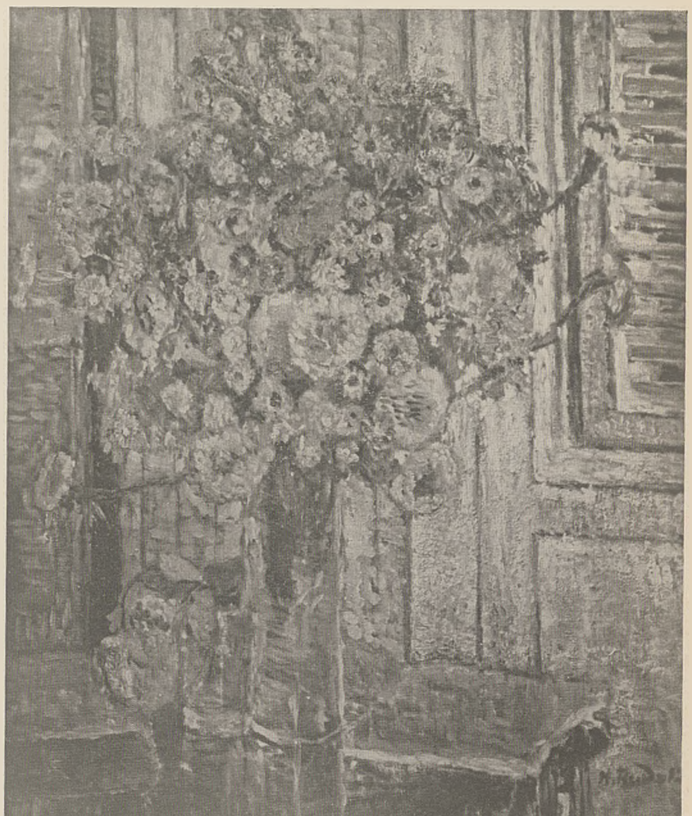
Wniosek drugi odnosił się do jury nagród. Ponieważ przewidziany jest cały szereg nagród, uchwalono, że jury nagród składa się z ofiarodawców, tj. ich reprezentantów, z delegatów Związków pozakrakowskich i z czterech członków Związku Krakowskiego, tj. prezesa Związku i kolegów: Tadeusza Cybulskiego, Jerzego Zygmunta Piwki i Stefana Zbigniewicza.

Trzeci wniosek odnosił się do zatwierdzenia stałej Komisji Wystawowej, w skład której weszli koledzy: Cybis Jan, Fedkowicz Jerzy i Geppert Eugeniusz.

Komisji tej polecono opracować regulamin wystawowy.

Wszystkie te wnioski przyjęto.

Poza tym kol. Jarema postawił wniosek o upoważnienie Wydziału do wyłonienia osobnej komisji propagandy Związku, która by decydowała o wystąpieniach Związku na zewnątrz



H. RUDZKA CYBISOWA *KWIATY (olej*

(Salon Domu Plastyków)

i drogą zwoływania specjalnych zebrań informowała członków o przebiegu prac.

Następnie kol. Pronaszko stawia wniosek o uchwalenie tablicy pamiątkowej dla uczczenia zasług prezesa dra A. Szyszko-Bohusza w realizacji budowy Domu Plastyków. Prezes dziękując za uznanie proponuje przeznaczenie równowartości na inne cele.

nienia nazwy Związków, zmiany paragrafu statutowego odnośnie do członkowstwa Związku, tzn. że zamiast dotychczasowego brzmienia § 3, pkt. A który dotychczas postanawiał, że «członkiem może być każdy artysta plastyk narodowości polskiej» wprowadza się, że «członkiem Związku może być każdy artysta plastyk, obywatel Rzeczypospolitej Polskiej».

I ostatecznie trzeci punkt, dotyczący Rady Wykonawczej



WACŁAW TARANCZEWSKI *AKT (olej)* *(Salon Domu Plast.)*

Walne Zgromadzenie wniosek kol. Pronaszko przyjęło przez aklamację.

Na tym Walne Zgromadzenie zakończono.

W związku z powyższymi wnioskami Walnego Zgromadzenia, odnoszącymi się do otwarcia Krakowskiego Domu Plastyków, Wydział krak. Związku uchwalił, by w czasie «Dni Krakowa» zwołać do Krakowa Zjazd Delegatów ZZPAP-ów na dzień otwarcia wystawy w dniach 5 i 6 czerwca br. Tematem Zjazdu, poza ogólnymi sprawami organizacyjnymi Związków, mają być w pierwszej linii trzy punkty, tj. sprawa uzgod-



ADAM MARCZYŃSKI *MARTWA NATURA (olej)* *(Salon Domu Plastyków)*

Związków ZPAP-ów i zobowiązań poszczególnych Związków wobec Rady Wykonawczej.

Łącznie ze sprawą Zjazdu Delegatów Związków ZPAP-ów Związek Krakowski zaprasza delegatów Komitetu Naczelnej Organizacji Plastyków do wzięcia udziału w uroczystości otwarcia i wernisażu wystawy.

FESTIVAL SZTUKI

Na marginesie Festivalu Sztuki w Krakowie i Zjazdu Delegatów nasuwa się cały szereg spraw, które przy tej okazji trzeba obecnie poruszyć. W ostatnich czasach na łamach pism codziennych, tygodników i miesięczników, coraz częściej pojawiają się artykuły, omawiające zagadnienie organizacji kultury w Polsce, jej znaczenie dla państwa i społeczeństwa. Artykuły te stwierdzają, że myśl poruszana przez plastyków, przez nasze pisma fachowe, zaczyna powoli dojrzewać i obejmować coraz szersze kręgi społeczeństwa kulturalnego w kraju, które rozumie nie tylko celowość organizacji, ale podkreśla przede wszystkim jej znaczenie propagandowe jako czynnik ekspansji kultury polskiej. Bardzo charakterystycznym w tym względzie jest głos Antoniego Słonimskiego w 21 numerze br. «Wiadomości Literackich», gdzie w «Kronice Tygodniowej» porusza ten temat, nawołując o rzeczowe zainteresowanie się «Dniami Krakowa» i złączonym z nimi Festivalem Sztuki pod kątem wielkich możliwości, jakie daje Kraków, to najpiękniejsze miasto Polski i jedno z najpiękniejszych miast Europy, mające za sobą wielką tradycję supremacji kulturalnej. Autor stwierdza, że mamy w wielu dziedzinach bardzo poważną sztukę, w dziedzinie teatru, muzyki, plastyki, sztukę lepszą może od wielu innych narodów. Moglibyśmy promieniować, a i «Kraków może się stać znowu jednym z najwybitniejszych centrów w Europie» albowiem «bieg historii rozszerzył niepomiernie tereny polskiej ekspansji kulturalnej». Wobec dwóch sąsiadów, którzy skrępowali rozwój niezależnej twórczej myśli nasze możliwości wzrosły, tylko «trzeba dać wysiłek poważny. Dużo mówi się o mocarstwowym znaczeniu Polski, a w tej dziedzinie, która daje wielkie możliwości, nie próbuje się nawet wyzyskać sytuacji tak nam sprzyjającej».

WYSTAWA ZABYTKOWYCH ZEGARÓW

Dyrekcja Muzeum Narodowego w Krakowie urządza w czasie Dni Krakowa «Wystawę Zabytkowych Zegarów».

Wystawa ta zostanie otwarta w pałacu hr. Ksawerego Pusłowskiego, który sale swego bogatego w dzieła sztuki pałacu już po raz drugi użycza Muzeum Narodowemu.



TADEUSZ POTWOROWSKI — *WNĘTRZE (olej) (Salon Domu Plast.)*

Zegary umieszczone będą na tle wnętrz pałacu. Dotychczas zgłoszono ponad 200 eksponatów z różnych epok. Obok zegarów piaskowych znajdą się zegary słoneczne i największa grupa zegarów mechanicznych. Pokaźną ilością będą reprezentowane wyroby krakowskie i to na przestrzeni od w. XVI do połowy XIX, dające dowód wysokiego poziomu polskiej sztuki zegarmistrzowskiej.

Kraków — jak w każdej dziedzinie zabytków — posiada i w tym zakresie prawdziwe skarby.

Jak wiadomo, zegary były ulubionym przedmiotem zdobnictwa przez artystów, stąd też na wystawie znajdzie się szereg prawdziwych arcydzieł; zwłaszcza zegary z czasów Ludwika XVI i z epoki Cesarstwa wyróżniają się pod względem piękności form.

W związku z wystawą zostanie wydany katalog, opracowywany przez Kustosza Muzeum Narodowego p. dra Kazimierza Buczkowskiego, oraz przez brata Teodora, zegarmistrza-amatora, specjalnie znającego konstrukcję zabytkowych zegarów. *A. M.*

GRAND PRIX.

W podanym nam spisie dyplomów i nagród, drukowanym w ostatnim numerze «Głosu Plastyków», opuszczone było nazwisko Henryki Kernerówny, która otrzymała Grand Prix za majoliki na Międzynarodowej Wystawie Paryskiej (Dział Plastyki Polskiej).

WARSZAWA

MUZEUM NARODOWE. W marcu i kwietniu 1938 miała miejsce wystawa rysunków i szkiców Jana Matejki, urządzona w setną rocznicę urodzin artysty przez Koło Historyków Sztuki Studentów Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego. Była to pierwsza tego rodzaju wystawa prac Matejki urządzona na wielką skalę. Eksponaty, przeważnie ze zbiorów prywatnych, dokładnie opisane w katalogu (ilustrowanym) ujęte zostały w układ tematowy, dzielący je na 11 następujących grup:

I. Prace akademickie: 36 studiów rysunkowych aktów i anatomii wykonanych w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w akademii w Monachium.

II. Materiały historyczne i parafrazy: 20 rysunków z lat młodzieńczych, wiążące się z rekapitulacją zebranych przez Matejkę materiałów do wydawnictwa «Ubiory w Polsce».

III. Postacie i typy z przeszłości: 51 rysunków ołówkowych.

IV. Kompozycje historyczne i religijne: 108 szkiców ołów-



JAN BRODZKI — *PEJZAŻ (akwarela)*
(Salon Domu Plastyków)



TYTUS CZYŻEWSKI *KOBIETA SIEDZĄCA (olej)*
(Salon Domu Plastyków)

kowych, piórkiem, akwarelą i olejnych do znanych obrazów, jak «Hołd Pruski», «Batory pod Pskowem», «Sobieski pod Wiedniem», «Joanna d'Arc», «Zabójstwo św. Stanisława» itd., itd.



EUGENIUSZ GEPPERT *PEJZAŻ ROMANTYCZNY (olej)*
(Salon Domu Plast.)

V. Projekty ołtarzy, rzeźb, witraży i polichromii (23 eksponaty).

VI. Portrety współczesnych (27 eksponatów).

VII. Studia do postaci, studia rodzajowe, architektura, krajobraz, zwierzęta, draperie (50 szkiców).

VIII. Humorystyka i karykatura (18 szkiców).

IX. Miscellania (9 rysunków nie dających przydzielić się do żanej z grup).

X. Rysunki połączone wspólną oprawą i szkicowniki, albumy, zespoły w ramach (łącznie 157 rysunków).

XI. Rysunki przetworzone: 22 drzeworyty — ilustracje do dzieła Józefa Kremera «Podróż do Włoch» (tom III, IV, V Wilno 1861, 1863), wykonane przez niewiadomych rytowników podług rysunków Matejki z reprodukcji i odlewów gipsowych; album drzeworytów wydanych przez S. Lewentala w Warszawie z tekstem Władysława Wójcickiego, 11 tablic litograficznych «Ubiory w Polsce» wydane w Krakowie w 1860 r. oraz drzeworyt pt.: «Kopernik».

INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI. Od dnia 26. III. do 18. IV. 1938 miała miejsce wystawa malarska prac zbiorowych Józefa Czapskiego, Czesława Rzepińskiego i Wacława Taranczewskiego. Były to pierwsze tak pokaźne pokazy tych artystów w Warszawie, prace datowały z lat ostatnich. Czapski wystawił 37 obrazów olejnych, Rzepiński 28 obrazów olejnych, Taranczewski 27 obrazów olejnych, 5 gwaszy i 3 rysunki. Jednocześnie wystawiła Aniela Cukierówna 18 drzeworytów barwnych, 30 szkiców i studiów i witraż wykonany w szkle. Bogna Krasnodębska-Gardowska 70 drzeworytów i 10 rysunków, Antoni Kudła 7 obrazów olejnych, 15 temperą i techniką mięszaną i 51 rysunków, oraz Julia Keilowa metaloplastykę.

Od dnia 23. IV. do 22. V. 1938 odbyła się wystawa reprezentacyjna współczesnych rzeźbiarzy niemieckich.

Udział wzięło 37 rzeźbiarzy: Karl Albiker, Fritz Behn, Bernhard Bleeker, Arno Breker (komisarz wystawy) Hans Breker, Hanna Cauer, Kurt Edzard, Max Esser, Theodor von Gosen, Fritz von Graevenitz, Anton Grauel, Hermann Hahn, Philipp Harth, Oswald Hofmann, Ulfert Janssen, Heinrich Kirchner, Fritz Klimsch, Richard Knecht, Fritz Koelle, Georg Kolbe, Wilhelm Krieger, Achilles Moortgat, Berthold Müller-Oerlinghausen, Hubert Netzer, Otto Placzek, Fritz Röll, Richard Scheibe, Hermann Scheuernstuhl, Kurt Schmied-Ehmen, Fritz Schwarzbeck, Toni Stadler, Hans Stangl, Josef Thorak, Josef Wackerle, Adolf Wamper, Richard Martin Werner, Hans Wimmer — wystawili ogółem 117 rzeźb.

Wstęp do bogato ilustrowanego katalogu napisany przez Wernera Ritticha zaznacza że wystawa ta spełnić ma 2 zadania: zaznajomić społeczeństwo polskie z siłami twórczymi na polu niemieckiej sztuki w chwili obecnej, oraz z duchem i kierunkami, panującymi w Niemczech po usunięciu wpływów obcych kulturze niemieckiej. Kierunek nowej sztuki określił sam Führer w przemówieniach podczas «Dnia partyjnego» oraz z okazji otwarcia «Domu Sztuki» w Monachium. Nowoczesna rzeźba niemiecka ma znaleźć swój rozkwit i styl w współpracy z architekturą.

Zastosowanie tego kierunku zagranica zobaczyć mogła na Olimpiadzie w Berlinie i w niemieckim pawilonie na wystawie w Paryżu w 1937 r. Obecna wystawa obejmująca zaledwie 117 prac może wykazać tylko nastroje i podstawy dzisiejszej plastyki niemieckiej, zrodzonej z nowego ducha panującego w narodzie.

ANTYKWARIAT «MUSEION» zorganizował w kwietniu 1938 r. wystawę nieznanych prac Maurycego Gottlieba, sprowadzonych z zagranicznych zbiorów prywatnych. Prac ogółem 19; olejne: «Chrystus» (à la Leonardo da Vinci) «Dama z papugą», «Młody rybak», «Taniec», «Węzeł gordyjski», «Miłość i trwoga», «Cadi z Bagdadu», «Ecce Homo», akwarele: «Kupiec lewantyjski», «Złote łachmany», «Śmierć i wyzwolenie», pastele: «Wenecjanin», «Zakonnik», rysunki: «Scena biblijna», «Studium», «Studium kompozycyjne», «Głowa starca», węgiel i tusz: «Sylwety».

TOW. ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH. W marcu i kwietniu wystawiali: Stefan Filipowicz, Janusz Paweł Janowski, Ludomira Lanżanka, Bolesław Smałło-Gajduczeni, Leona Szczepanowicz, Włodzimierz Nałęcz, Konstanty Wróblewski.

W kwietniu i maju: Wlastimil Hofman, Tadeusz Cieślewski (ojciec), Tadeusz Nartowski, Maria Rogowska, Helena Dowkontt, Jarosław Kirylenko, Kazimierz Korczak-Mleczko, Stanisław Kostynowicz, Bolesław Kuźmiński.

W Salonie Garlińskiego w marcu wystawiał Jan Szopiński (53 prace olej. i akw.), w kwietniu i maju Jan Olszewski (39 prac olej.).

prof. Leon Pękalski (6 obrazów), Hanna Rudzka-Cybisowa (1 obraz), Jan Kober (2 obrazy), Jan Sokołowski (2 obrazy), oraz Alfons Karny wystawił 6 rzeźb.

W maju — Maria Berezowska wystawiła 15 obrazów, Hanna Rudzka-Cybisowa 7 gwaszów, Inka Kuczborska 3 akwarele, Ulanowski 2 rzeźby, Wilden 3 rzeźby i Wildenowa — rysunki.

INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI

Dnia 28. V. 38. nastąpiło otwarcie wystaw malarskich: pośmiertnej śp. Lucjana Adwentowicza oraz grupy «Pryzmat». Wystawionych zostało 50 prac olejnych i akwarelowych Adwentowicza, oraz przeciętnie od 7 do 12 obrazów olejnych następujących artystów z grupy «Pryzmat»: Jerzego Dutkiewicza, Mariana Jaeschkego, Zenona Kononowicza, Adama Kossowskiego, prof. Felicjana Kowarskiego, prof. Leona Pękalskiego, Hipolita Polańskiego, Krystyny Łada-Studnickiej, Juliusza Studnickiego, Marii Szulczewskiej de Regibus, Ruszkowskiego, Marii Rużyckiej, Michała Siemiradzkiego, Jana Wodyńskiego. Nie wzięli udziału członkowie grupy: Wacław Taranczewski i Kazimierz Tomorowicz.



JAN CYBIS — *MARTWA NATURA (olej) (Salon Domu Pl.)*

W Salonie Katerby od stycznia do końca maja 1938 odbyły się wystawy zbiorowe Kazimierza Kustynowicza, Mariana Szymanowskiego, Lisowskiego, Marty Podoskiej, Konstantego i Zygmunta Bobowskiego, Bronisława Linke.

GŁÓWNY KOMITET «DNIA LASU» urządził w Gmachu Dyrekcji Naczelnej Lasów Państwowych wystawę pt.: «Drzewo, drewno, drzeworyt». Udział wzięli graficy: Bartłomiejczyk Edmund, Brzęczkowski Stanisław, Cieślewski Tadeusz (syn), Chrostowski Stanisław, Fijałkowska Zofia, Hładki Jadwiga, Jakubowski Stanisław, Jurgielewicz Mieczyław, Konarska Janina, Krasnodębska-Gardowska Bogda, Kulisiewicz Tadeusz, Mrożewski Stefan, Nowotnowa Janina, Podoski Wiktor, Połtawski Adam, Steller Paweł, Sopoćko Konstanty, Tefakowska Wanda, Tyrowicz Ludwik, Wąsowicz Wacław, i wystawili ogółem 125 drzeworytów.

W lokalu kawiarni «Zodiak» odbyły się następujące wystawy: w marcu grafika Chrostowskiego, rysunki prof. Kowarskiego, Jana Sokołowskiego i Jana Wodyńskiego, rzeźby Henryka Kuny i prof. X. Dunikowskiego. W kwietniu — 30 akwarel Rafała Malczewskiego. Wystawa pt.: «Martwa natura» w której udział wzięli: Józef Czapski (1 obraz), Tytus Czyżewski (4 obrazy), Marian Jaeschke (1 obraz), Grunwald (1 obraz),

NAGRODY NA SALONIE MALARSKIM 1937/38

Na dorocznym Salonie Malarskim 1937/38 Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie Komisja Nagród w składzie: prof. Kowarski, prof. Kotarbiński, pp. Boruciński, Cybis B., Wąsowicz, delegat Ministerstwa W. R. i O. P. dr Lauterbach, delegat Ministerstwa Spraw Zagranicznych Jerzy Warchałowski i delegat Prezydium m. Warszawy dr Jerzy Sienkiewicz, przyznała na posiedzeniu dnia 25. XII. 1937 nagrody następującym artystom: po 500 zł z funduszów Prezydium Rady Ministrów otrzymali Tytus Czyżewski za obraz «Dziewczynka z gruszką», Jan Hryńkowski za obraz «Pani z kotem», Jaeschke Marian za obraz «Martwa natura z aktem», Jan Wodyński za obraz «Przy czarnej kawie». Z funduszów Ministerstwa W. R. i O. P. Józef Czapski za «Autoportret». Z funduszu Ministerstwa Spraw Zagranicznych Michał Bylina za obraz «Czworobok pod Arcis». Nagrodę Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego w kwocie 500 zł Leon Dołżycki za obraz «Pejzaż» i 500 zł Jan Sokołowski za obraz «Pejzaż z promem». Nagrodę Prezydenta m. Warszawy w kwocie 500 zł. Zdzisław Ruszkowski za «Pejzaż I.». Nagrodę Banku Rolnego w kwocie 300 zł Eugeniusz Geppert za obraz «Jeźdźcy». Nagrodę P. K. O. w kwocie 250 zł Pachniewska Hanna za obraz «Dama w kapeluszu». *D. S.*



A. SZYSZKO-BOHUSZ-SZYMBORSKA Autoportret (olej)
(Salon Domu Plastyków)



ADAM GERŻABEK PEJZAŻ (olej)
(Salon Domu Plastyków)



ZYGMUNT RADNICKI MOTYW Z PIWNICZNEJ (olej)
(Salon Domu Plastyków)

LWÓW

LEON PINIŃSKI (1857—1938)

Dnia 4 kwietnia 1938 r. zmarł we Lwowie Leon hr. Piniński, honorowy profesor prawa na uniwersytecie J. K. i były namiestnik dawnej Galicji. Poza polityką, administracją i profesorstwem, różnorodność zainteresowań Leona Pinińskiego sprawiła, że w bibliografii jego prac obejmującej około półtorej setki publikacyj figurują obok siebie Dante, Szekspir, Goethe, Wagner, Chesterton, Grottger, Sienkiewicz, Jacek Malczewski, Szymanowski — rzeźbiarz — silna mozaika literatury teatru, muzyki i plastyki. «Piękno miast», «Przechadzka po muzeach madryckich» to dwa najważniejsze dzieła z zakresu plastyki.

Osobną kartę jego zamiłowań stanowi działalność kolekcjonerska. I tu między autorem prac prawniczych a kolekcjonerem gromadzącym dzieła sztuki z myślą o potomności jest jakaś ukryta nić łączności. W rozprawie: «O pojęciu i granicach prawa własności według prawa rzymskiego» wystąpił L. Piniński z twierdzeniem, że prawo własności nie jest nieograniczonym władztwem nad rzeczą, ale jest możnością korzystania z dobra publicznego i iść winno ku formom coraz bardziej uspołecznionym. W myśl tego całe swoje zbiory gromadził z myślą o kraju i uczynił z nich darowiznę Państwu ofiarowując większość na Wawel, część dla Lwowa z pragnieniem utworzenia z nich we Lwowie osobnego muzeum a książki, sztychy i rysunki przeznaczając dla Ossolineum. To rzadkie poczucie socjalnej wartości sztuki szlachetnie Go wyróżnia od innych posiadaczy, marnujących lub wywożących za granicę zbiory zgromadzone przez pokolenia. Kolekcji tej obejmującej zarówno Wawel, jak zbiory lwowskie, «Głos Plastyków» poświęca osobne studium w najbliższym numerze reprodukując przy tym po raz pierwszy szereg nieznanych dotąd dzieł o europejskiej wartości *St. S. Z.*



JERZY FEDKOWICZ *MARTWA NATURA (olej)*
(Salon Domu Plastyków)

LWOWSKI ZZAP.

Po ostatnim Walnym Zgromadzeniu, które odbyło się w dniu 10 marca br., nowy Zarząd L. Z. Z. A. P. ukonstytuował się w następującym składzie: prezes, St. Kramarczyk; wiceprezes I. L. Tyrowicz; wiceprezes II. R. Sielski; sekretarz I. E. Kuśnierz; sekretarz II. St. Teisseyre; skarbnik I. Ivaneć; gospodarz O. Hahn.



CZESŁAW RZEPIŃSKI *KOBIETY NAD RZEKĄ (olej)*
(Salon Domu Plastyków)



DOROTA SEYDENMANOWA *PARK W GRĘBANINIE (olej)*
(Salon Domu Plastyków)

przerwa w działalności wystawowej Związku spowodowana urządzeniem w lokalu wystawowym przy pl. Mariackim, — wystaw przez Towarzystwo Przyj. Sztuk Pięknych we Lwowie. W pierwszej wzięli udział: S. Batowski, A. Bunsch, M. Kitz, W. Lam itd., druga to wystawa zbiorowa A. Jakimczuka z Poczajowa.

W dniu 15. V. 1938 została zorganizowana w lokalu L. Z. Z. A. P. wystawa Zrzeszenia «Zwornik» w której wzięli udział: J. Fedkowicz, K. Förster, E. Geppert, H. Krzetuska, M. Rumińska-Gerżabkowa, E. Schinagel, W. Stapiński, A. Szyszko-Bohusz-Szymborska, J. Sperling-Ćetič, Z. Pronaszko, J. Süssle-Muszkietowa.

Staraniem Koła Pań L. Z. Z. A. P. urządzono następujące zebrania dyskusyjne: 1) O twórczości Z. Waliszewskiego (S. Kramarczyk). 2) O kulturze art. Lwowa (M. Wójcik). 3) Znaczenie prymitywu w sztuce współczesnej (S. Kramarczyk). 4) Metodyści i protestanci nowszej sztuki rosyjskiej (L. Kaltenberg), oraz wieczór poezyj T. Hollendera, z recytacjami J. Bieleckiej i K. Wajdy.

Zarząd L. Z. Z. A. P. uzyskał od Zarządu Miasta obietnice utworzenia stałej nagrody miasta Lwowa dla dorocznych Salonów L. Z. Z. A. P.

Członkowie Zarządu: W. Breiter, A. Krzywobłocki, W. Łasowski, H. Streng, T. Tyszkiewiczowa.

Uchwałą Walnego Zgromadzenia nadano godność prezesa honorowego L. Z. Z. A. P. Prez. Miasta Lwowa dr St. Ostrowskiemu w uznaniu dla zasług położonych dla podniesienia życia artystycznego Lwowa.

Po wystawie Z. Waliszewskiego, która objęła 85 obrazów stanowiących własność p. W. Waliszewskiej oraz 20 obrazów z kolekcji p. Ign. Wieleżyńskiego ze Lwowa i p. J. Jamrozowej została zamknięta w dniu 10. III. br., nastąpiła 2-miesięczna

Lwowski Zaw. Zw. Art. Plastyków liczy obecnie 78 członków, obejmując tym samym w ramach organizacji prawie wszystkich artystów pracujących twórczo we Lwowie.



SEWERYN BORACZOK *W KINIE (olej)*
(Salon Domu Plastyków)

POZNAŃ

W «Salonie 35» w Poznaniu od 3 lat odbywają się wystawy będące zawsze na wysokim poziomie z racji bezkompromisowego prowadzenia instytucji tej, znajdującej się pod opieką Towarzystwa Współpracy Kulturalnej.

Sekcja plastyczna urządziła następujące wystawy w czasie od listopada 1936 r.:

W grudniu wystawa zbiorowa Emila Krchy oraz prac Natalii Rumińskiej i Eugeniusza Gepperta.

W styczniu kolekcja rysunków Jerzego Wolffa.

W lutym wystawa zbiorowa obrazów Józefa Krzyżańskiego z Poznania.

W marcu wystawa obrazów trzech artystów: Zbigniewa Pronaszki, Henryka Gottliba i Tadeusza Potworowskiego.

W kwietniu zbiorowy pokaz prac Łucji Oźminowej z Poznania.

Kwiecień-maj. Prace ręczne i rysunki młodzieży szkół poznańskich.

Rok 1937—38:

Wrzesień-październik. Wystawa rysunków z podróży włoskiej Jana Wronieckiego, profesora grafiki w Szkole Sztuki Zdobniczej, laureata nagrody plastycznej miasta Poznania.

Październik. Wystawa prac członków Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Poznaniu z udziałem następujących artystów: Chełmońskiej, Dołżyckiego, Elstera, Krzyżańskiego, Małachowskiej, Oźminowej, Oźmina, Potworowskiego, Spychalskiego, Strzałeckiego, Studzińskiej, Taranczewskiego.

Listopad-grudzień. Wystawa pośmiertna Zygmunta Waliszewskiego.

Styczeń-luty. Wystawa obrazów członków Grupy K. P. z udziałem Cybisowej, Cybisa, Czapskiego, Nachta, Boraczoka, Potworowskiego, Seydenmannowej, Strzałeckiego, Szczepańskiego, Waliszewskiego.

Marzec-kwiecień. Wystawa ze zbiorów prywatnych, obejmująca 16 obrazów Aleksandra Kotsisa, ze zbiorów dra Kleczkowskiego, dra Wiszniewskiego, dra Korczyńskiego, p. Reichelta, hr. Raczyńskiego z Rogalina. Kotsisa pokazano na tle drugiej połowy XIX wieku. Reprezentowani byli współcześni mu i późniejsi: Głowacki, Lipiński, Kostrzewski, Gierymski (Louvre) wczesny Pankiewicz, Boznańska, Podkowiński (trzy piękne plein-air'y z Rogalina).

Maj. 1 maja otwarto wystawę drzeworytów i rysunków artystki poznańskiej Zofii Małachowskiej.

W Muzeum Wielkopolskim odbyła się w r. 1936 (o czym nie pisano w poprzedniej kronice) wystawa sztuki gotyckiej, urządzona staraniem historyków sztuki, uczniów księdza profesora dra Szczęsnego Dettloffa, którzy zebrali wiele wspaniałych rzeźb, ołtarzy i obrazów z tego okresu, znajdujących się w Wielkopolsce i na Pomorzu.



JADWIGA HOFFMANN *PEJZAŻ WIOSENNY (olej)*
(Salon Domu Plastyków)

Na terenach targowych urządzono wielką wystawę sztuki i salon ogólnopolski, na który nadesłało swe prace wielu artystów.

Z wystaw w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych na wymienienie zasługuje wystawa pośmiertna prac Leona Wyczółkowskiego. *T.*



JANINA SUESSLE-MUSZKIETOWA *AKT (gwasz)*
(Salon Domu Plastykow)

ŁÓDŹ

OBRAZY I RZEŹBY FORMISTÓW W MUZEUM IM. J. I K. BARTOSIEWICZÓW W ŁODZI

W ostatnim numerze VIII—XII «Głosu Plastyków» reprodukowane prace Zb. Pronaszki «Muza» i «Pietà», A. Pronaszki «Muzykanci» i «Ucieczka do Egiptu», S. J. Witkiewicza «Rąbanie lasów» — są własnością Muzeum J. i K. Bartosiewiczów w Łodzi.



EMIL SZINAGEL *NA PLACU SŁOWIAŃSKIM (olej)*
(Salon Domu Plastyków)

Dowiadujemy się, że obecny kierownik Muzeum, p. dr Marian Minich, pozyskał dla zbiorów FORMIZMU prace Zb. Pronaszki, A. Pronaszki, T. Niesiołowskiego, Winklera K. i W. Wąsowicza. Ponadto kierownik Muzeum nawiązał pertraktacje w sprawie pozyskania formistycznych prac z Radnickim, Lillem, Zamoyskim i Matusiakiem.

O Galerii Sztuki Muzeum im. J. i K. Bartosiewiczów, jako o jedynym Muzeum w Polsce, które posiada w swych zbiorach kolekcję międzynarodowej sztuki modernistycznej, informuje bliżej artykuł dra M. Minicha, umieszczony w 1. numerze z r. 1938 «Kultura Łodzi». Czytamy między innymi: «...Galeria Sztuki obejmuje przejawy sztuki drugiej połowy XVIII w. w jej pochodzie w w. XIX a z kolei w wiek XX, ze specjalnym uwzględnieniem jedynego w Polsce zbioru międzynarodowej sztuki modernistycznej»...

«...Powstały sale przedstawicieli klasycyzmu, realizmu, impresjonizmu, expresjonizmu, kubizmu i konstruktywizmu, formizmu, neoplastycyzmu, nadrealizmu».

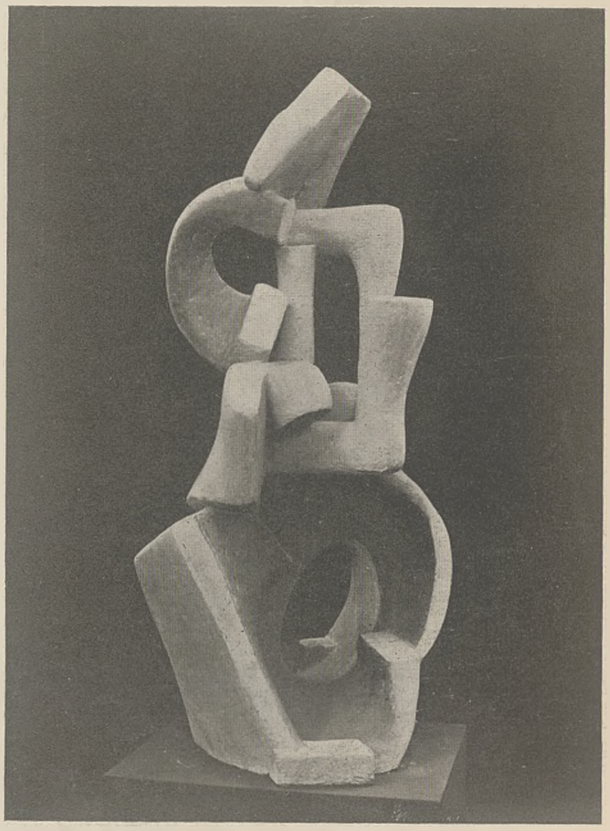
Muzeum posiada obrazy Michałowskiego, Rodakowskiego, Matejki, Boznańskiej, A. Gierymskiego, Chełmońskiego, Kotsisa, Dunikowskiego i wielu innych.

«...Ostatnie stulecie poza sztuką post-impresjonizmu i expresjonizmu jest reprezentowane cenną kolekcją międzynarodowej sztuki modernistycznej, na którą składają się artyści tej miary, jak Picasso, Leger, Gleizes, Marcoussis, Prampolini, Baumeister, Torrés Garcia, Hans Arp i inni. Z polskich artystów Czyżewski, Hiller, Stażewski, Strzemiński, Kobro-Strzemińska, Chwistek, Zb. i A. Pronaszkowie, i inni»...

«...W obecnej formie stanowi tedy Galeria Sztuki Muzeum Bartosiewiczów godną pozazdroszczenia na gruncie polskim całość»...



HANNA KRZETUSKA *KWIATY (olej)*
(Salon Domu Plastyków)



MARIA JAREMA *KOMPOZYCJA (gips)*
(Salon Domu Plastyków)

GDYNIA

Ś. P. CZESŁAW RACZEWSKI

artysta-malarz, wiceprezes Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Gdyni

zmarł nagle w dn. 29. grudnia 1937 r.

W Zmarłym tracimy niezastąpionego pioniera i propagatora idei czystej sztuki plastycznej w społeczeństwie, człowieka, który mimo zajęć zawodowych, daleko odbiegających od zagadnień sztuki, potrafił osiągnąć wysoki poziom kultury plastycznej i znaleźć czas na owocną działalność, jako artysta-malarz i organizator życia artystycznego.

Cześć Jego pamięci!

Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Gdyni.

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA W SALONIE ZIMOWYM ZZPAP W GDYNI

W dniu 15 stycznia br. obradował sąd konkursowy Salonu Zimowego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Gdyni w składzie: dr Alfred Lauterbach, dyr. Zbiorów Państwowych Sztuki — przewodniczący, mgr Jerzy Chyczewski, konserwator woj. pomorskiego, art.-mal. Bolesław Cybis, art.-mal. Jan Zamoyski, prezes Bractwa św. Łukasza, redaktor Witold Mężnicki.

Sąd przyznał trzy nagrody pieniężne: pierwszą — Marianowi Bohuszowi-Szyszce za portret «Pani w zielonym szalu», drugą — Zygmuntowi Cywińskiemu za pracę «Wnętrze pracowni artysty», trzecią — Włodzimierzowi Dunin-Marcinkiewiczowi za pejzaż «Fala». Zaszczytnym wyróżnieniem odznaczono prace Aleksandra Wysockiego za obraz «Grabówek» (krajobaz).

Ponadto, biorąc pod uwagę całokształt działalności arty-



STANISŁAW TRACZ *AKT KOBIECY (brąz)*
(Salon Domu Plastyków)

stycznej śp. Czesława Raczewskiego, sąd konkursowy postanowił wyrazić swoje najgłębsze uznanie za jego poważną pracę artystyczną.

WYSTAWA POŚMIERTNA PRAC ŚP. CZESŁAWA RACZEWSKIEGO

Po zamknięciu Salonu Zimowego ZZPAP w Gdyni, pragnąc uczcić pamięć swego członka śp. Czesława Raczewskiego, urządził w lokalu własnym przy ul. Świętojańskiej 116 w dniach od 23 stycznia do 5 lutego br. wystawę zbiorową prac, na którą złożyły się dzieła olejne, akwarelowe, grafika tego przedwcześnie zmarłego artysty. Na wystawie zebrano ponad sto kilkadziesiąt prac. Wystawa cieszyła się znacznym powodzeniem.

Na pierwszego wiceprezesa Związku, po śmierci śp. Czesława Raczewskiego Zarząd Związku Z. P. A. P. w Gdyni, wybrał kol. Zygmunta Cywińskiego.



HIPOLIT POLAŃSKI *PEJZAŻ (węgiel)*
(Salon Domu Plastyków)

ZZPAP w Gdyni urządza w miesiącu lipcu wystawę zbiorową prac Mariana Bohusza-Szyszki. Na miesiąc sierpień przewiduje się otwarcie Salonu Letniego prac członków Związku.

W grudniu ub. r. otwarto w Gdyni wystawę pn. «15-lecie Pomorskiej Szkoły Sztuk Pięknych Wacława Szczeblewskiego» w gmachu Państwowej Szkoły Morskiej. Zgromadzono imponującą liczbę kilkuset prac uczniów (rysunek, akwarela, olej, grafika, rzeźba, kilim).



JÓZEF KRZYŻAK *PEJZAŻ (olej)*
(Salon Domu Plastyków)



KAZIMIERZ CHMURSKI *SPACER (olej)*
(Salon Domu Plastyków)

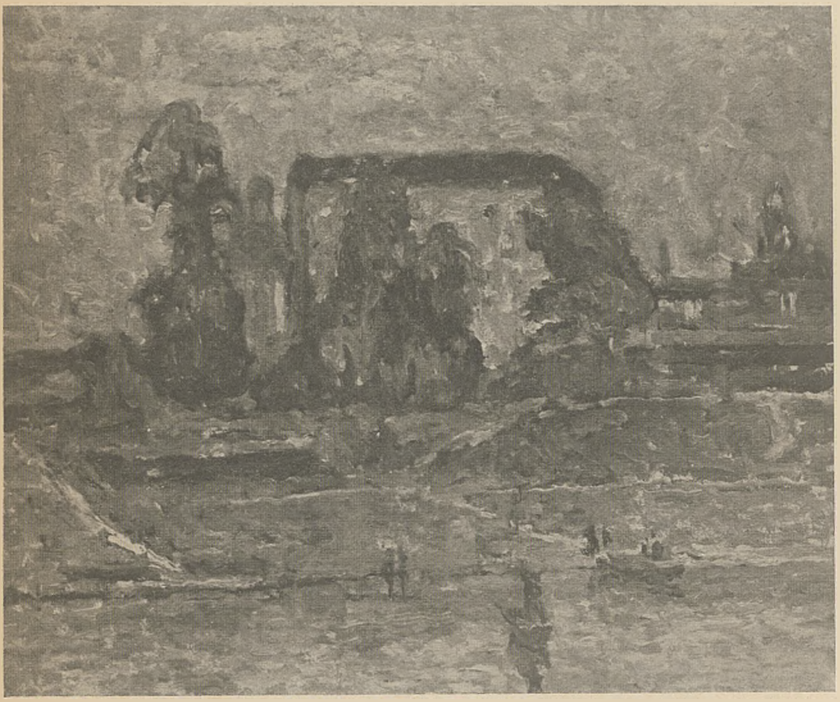
Na skutek tego listu zbierze się w Gdyni w dniach najbliższych wojewódzka komisja dla zbadania zarzutów postawionych kierownictwu szkoły przez ZZPAP w Gdyni.

Wystawa spowodowała głośną w Gdyni i na Pomorzu polemikę, zainicjowaną przez red. działu Kultury i Sztuki «Kuriera Bałtyckiego» Artura Marię Świniarskiego, określającego wystawę — «skandalem». Po stronie Szkoły i jej metod wychowawczych stanęli opiekunowie i sympatycy, rekrutujący się z niefachowców. Po stronie przeciwnej szłonkowie ZZPAP w Gdyni, którego zarząd zwrócił się z odpowiednim listem, skierowanym do Min. W. R. i O. P. — Wydziału Sztuki. Zarzuty w głównych punktach wyrażają: brak poziomu, którego wymagać trzeba od szkoły sztuk plastycznych tego typu, brak założeń pedagogicznych i fachowego prowadzenia szkoły.

WOŁYŃ

W październiku i listopadzie 1937 r. otwarto w sali kolumnowej L. K. w Krzemieńcu wystawę ruchomą, zorganizowaną pod opieką M. W. R. i O. P. Pierwsza część ruchomej wystawy zawierała prace członków warszawskiego Zaw. Zw. Polskich Art. Plast. W czasie otwarcia wygłosił odczyt St. Szczepański na temat: «Sprawa widzenia i kultury estetycznej». Druga część wystawy obejmowała prace członków Bloku. Sekcja artystyczna ZOS w Krzemieńcu odbyła szereg posiedzeń, na których omówiono sprawę koncertów Ormuzu, konserwacji zabytków, stypendiów malarskich, wystaw i opieki nad malarzami-samoukami. W pracach sekcji biorą czynny udział malarze z lwowskiego Związku: Stanisław Sheybal, Stanisław Szczepański, Eustachy Wasilkowski. W IX Salonie malarskim I. P. S.-u grudzień 1937—1938 styczeń brali z Wołynia udział: J. Jełowicki, A. Jędrzejewski, S. Szczepański, E. Wasilkowski; w listopadzie 1937 r. otwarto w lwowskim Związku wystawę prac E. Wasilkowskiego, w marcu zbiorową wystawę St. Szczepańskiego. W Łucku i innych miastach Wołynia gościła Ruchoma Wystawa Sztuki w okresie zimowym. Na wystawie były prace Pankiewicza i Boznańskiej, pochodzące ze zbiorów państwowych. W wystawach Bractwa św. Łukasza, zorganizowanych w warszawskiej Zachęcie i w Krakowie, brał udział z malarzy wołyńskich A. Jędrzejewski. — St. Szczepański wygłosił w marcu odczyt dla nauczycieli szkół krzemienieckich. Wygłoszony referat wzbudził żywe zainteresowanie wśród malarzy i pedagogów. — Odczyt z zakresu pracy teatralnej nawiązywał do tych poczynań autora, jakie prowadzi w charakterze profesora wymowy i teatru szkolnego L. K. W tygodniku «Życie Krzemienieckie» współpracują stale: S. Sheybal, S. Szczepański, E. Wasilkowski, H. Hermanowicz, którego poznaliśmy jako doskonałego fotografa na wystawach fotografiki we Lwowie, Warszawie i innych miastach. Projektowane założenie szkoły plenerowej w Krzemieńcu nabiera coraz to realniejszych kształtów w związku z tendencją osiadania w Krzemieńcu na stałe malarzy ze Związków Zawodowych. Kustosz muzeum w Tarnowie Tadeusz Terlecki prowadził w jesieni 1937 r. prace rekonstrukcyjne i konserwatorskie w kościele licealnym w Krzemieńcu. Dalszą pracę konserwatorską prowadzi obecnie Zygmunt Malinowski. Założone Muzeum Ziemi Krzemienieckiej przy Liceum w Krzemieńcu wzbogaciło swoje zbiory o szereg obrazów i rzeźb. Zarówno o freskach kościoła licealnego jak i zbiorach muzeum pisano obszernie w «Życiu Krzemienieckim». W pierwszych dniach maja 1938 r. otwarto w Liceum Krzemienieckim zbiorową wystawę prac S. Sheybala, S. Szczepańskiego i E. Wasilkowskiego. Wystawę zwiedziło 600 przeszło uczniów i część społeczeństwa starszego. — Sekcja artystyczna przewiduje na lipiec wystawę prac ś. p. Z. Waliszewskiego.

Eustachy Wasilkowski.



TADEUSZ CYBULSKI *PEJZAŻ (olej)*
(Salon Domu Plastyków)

PAWILON POLSKI NA WYSTAWIE W NOWYM JORKU



JANINA BOGUCKA-WOLFFOWA *KOMPOZYCJA (gwasz)*
(Salon Domu Plastyków)

ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU NA PAWILON POLSKI NA WYSTAWIE WSZECHŚWIATOWEJ W NOWYM JORKU W 1939 R.

Konkurs ten obejmował następujące zadanie: na parceli około 70×65 m ma stanąć pawilon z wieżą, grupujący działy: reprezentacyjny, nauki i sztuki, szczytowej wytwórczości polskiej, targów eksportowych, turystyki, mieszczące się w następujących salach: sztuki, nauki, przemysłu, przemysłu artystycznego, opieki społecznej, urbanistyki, turystyki, z 3 wagonami, restauracją i pomieszczeniem dla panoramy Racławickiej (które później skreślono), przestrzeń otaczająca pawilon rozwiązana ma być w formie ogrodu. Nagrody otrzymali:

I. inż. architekci: Stefan Osiecki, Lucjan Piętka, Jerzy Skolimowski, Eugeniusz Szparkowski, przy współpracy Wacława Hryniewicza.

II. inż. architekci: Jan Bogusławski, Maciej Nowicki.

III. inż. architekci: Jan Cybulski, Galinowski i profesor Felicjan Kowarski.

IV a inż. architekci: Helena Jasieńska i Stefan Jasieński.

IV b inż. architekci: Bohdan Lachert i Józef Szanajca.

Zakup: inż. architekci: Arseniusz Romanowicz, Piotr Szymaniak, Jacek Szwemin.

Prawo wykonania otrzymała III nagroda. Projekt ten rozwiązany został w sensie nowoczesnej architektury z reminiscencjami wczesnego renesansu polskiego w rozwiązaniu wieży i sali honorowej.

ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU NA SALE PAWILONU POLSKIEGO NA WYSTAWIE WSZECHŚWIATOWEJ W NOWYM JORKU W 1939 R.

Sala Honorowa:

Nagroda I. 1600 zł. — prof. Felicjan Kowarski, Stefan Listowski, Jan Sokołowski; fragment w rzeźbie wykonał J. Klukowski.

Nagroda II. 1200 zł. — architektura: Konstanty Danko, Stanisław Kucharski; malarstwo i witraż Jerzy Skomierzak; rzeźba Wasław Kowalik.

Nagroda III. 800 zł. — Edmund Czarnecki i Jan Piasecki

Nagroda 500 zł. — Kazimierz Kamler.

Nagroda 500 zł. — architektura: Bohdan Gailiński, malarstwo: Henryk Siedlanowski.

Nagroda 500 zł. — Maria Obrębska.

Zakup 300 zł. — Władysław Sawicki, Henryk Zdzisław Tomaszewski.

Sala przemysłu artystycznego:

Nagroda 1000 zł. — Alina Hryniewiecka, Jerzy Hryniewiecki, Andrzej Stypiński.

Nagroda 500 zł. — Konstanty Danko, Stanisław Kucharski.

Sala przemysłu szczytowego:

Nagroda 1000 zł. — B. J. Przyłuski.

Nagroda 500 zł. — Czesław Ługowski.

Nagroda 500 zł. — Władysław Sowicki, Henryk Zdzisław Tomaszewski.

Zakup 200 zł. — Stefan Sienicki, Tadeusz Gronowski.

Sala Eksportu:

Nagroda 1000 zł. — Edward Dodacki, Zygmunt Kotyński, Eugeniusz Olejniczak.

Zakup 200 zł. — Stefan Sienicki, Tadeusz Gronowski.



JACEK PUGET *GŁOWA (brąz)*
(Salon Domu Plastyków)

ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU NA PROJEKTY WNĘTRZ PRZEZNACZONYCH DO SALI PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO PAWILONU POLSKIEGO W N. JORKU.

Gabinet posła:

Nagroda 600 zł. — Jan Bogusławski, Jeremi Kubicki.
Nagroda 600 zł. — Konstanty Danko, Stanisław Kucharski.
Nagroda 400 zł. — Tadeusz Knothe-Roland, Helena Krażowska.
Zakup 100 zł. — Zofia Dziewulska, Stanisław Dziewulski, malowidło ścienne: Marta Fugazza.

Pokój dziecka:

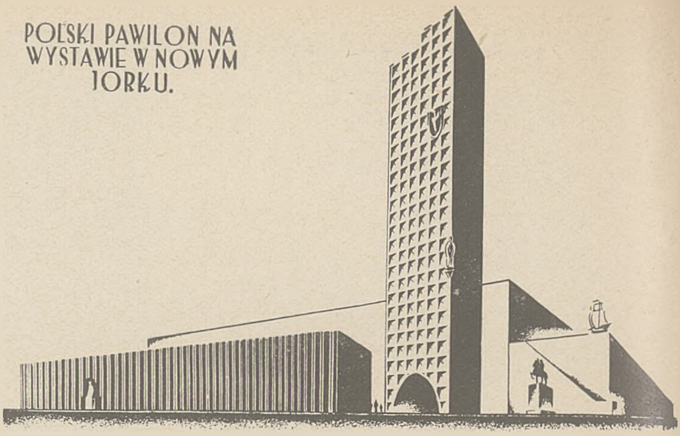
Nagroda 600 zł. — Tadeusz Knothe-Roland, Helena Krażowska.
Nagroda 600 zł. — Zofia Dziewulska, Stanisław Dziewulski.
Nagroda 400 zł. — Maria Bielska-Kunczyńska, Krystyna Dydyńska, przy współpracy Janiny Bielskiej.

Pokój mieszkalny:

Nagroda 400 zł. — Jan Bogusławski, Jeremi Kubicki.

Bawialnia:

Nagroda 600 zł. — Włodzimierz Padlewski, Tadeusz Piotrowski.



Nagroda 600 zł. — Konstanty Danko, Stanisław Kucharski, malarstwo plafonowe: Jerzy Skomierzak.
Nagroda 400 zł. — Zofia Dziewulska, Stanisław Dziewulski.
Nagroda 400 zł. — Czesław Knothe; gobelin: M. Szymański.
Nagroda 400 zł. — Jan Bogusławski.
Zakup 100 zł. — Władysław Sowicki, Henryk Zdzisław Tomaszewski.



Panorama Krzemieńca

STANISŁAW SHEYBAL

SZKOŁA PLENEROWA W KRZEMIEŃCU

Nie wiele lat minęło od czasu, kiedy Krzemieniec został «odkryty» przez malarzy, a dzisiaj jest on już poważnym i znanym ogólnie ośrodkiem artystycznym.

Zaczęło się od stypendiów, nadawanych corocznie, przez społeczeństwo krzemienieckie, około 10 malarzom. Obecnie przebywa w Krzemieńcu, co roku, 60 do 70 artystów, i nie ma już chyba wystawy, na której nie wisiałyby obrazy z motywami tego miasta.

Krzemieniec jest też siedzibą jedynego w Polsce Rysunkowego Ogniska Wakacyjnego, przeznaczonego głównie dla nauczycielstwa, prowadzonego przez wybitnych artystów plastyków i skupiającego w miesiącach letnich około 150 słuchaczy. W mieście tym osiadło też na stałe kilku znanych malarzy i grupka ta stale się powiększa.

Co jest przyczyną tak wyjątkowego — na nasze stosunki prowincjonalne — rozwoju artystycznego tego miasta?

Przede wszystkim, zupełnie niezwykłe warunki przyrodzone Krzemieńca: pełne romantyzmu, stare miasteczko, zabudowane zabytkowymi, drewnianymi domkami, o licznych przedziwnych zaułkach i zakamarkach; przepiękne położenie, wśród gór i jarów, pokrytych wspaniałą roślinnością i lasami. Poza tym, tradycje kulturalne Krzemieńca, dawnych Aten Wołyńskich, siedziby słynnego Liceum Krzemienieckiego i miejsca urodzenia największego poety, J. Słowackiego.

Składa się to razem na zupełnie wyjątkową atmosferę, wpływającą dodatnio na pracę artystyczną.

Organizatorowie ruchu artystycznego w Krzemieńcu, skupieni przy Sekcji Artystycznej miejscowego Zjednoczenia Organizacyj Społecznych, spostrzegli, że «temperatura» pracy artystycznej na terenie Krzemieńca jest w dużej mierze wynikiem kontaktu malarzy młodszych ze starszymi, bardziej doświadczonymi i zaawansowanymi. Spotykają się oni nie w kawiarni, przy bilardzie amerykańskim, jak się to zazwyczaj dzieje w większych miastach, ale przy pracy, w polu, w plenerze. Spo-

strzegli, jak młodsi szukają rady i pomocy, jak garną się do każdego artysty, który im tej rady udzielić może. Obserwowali przez wiele lat dobre wyniki tej samorzutnej współpracy.

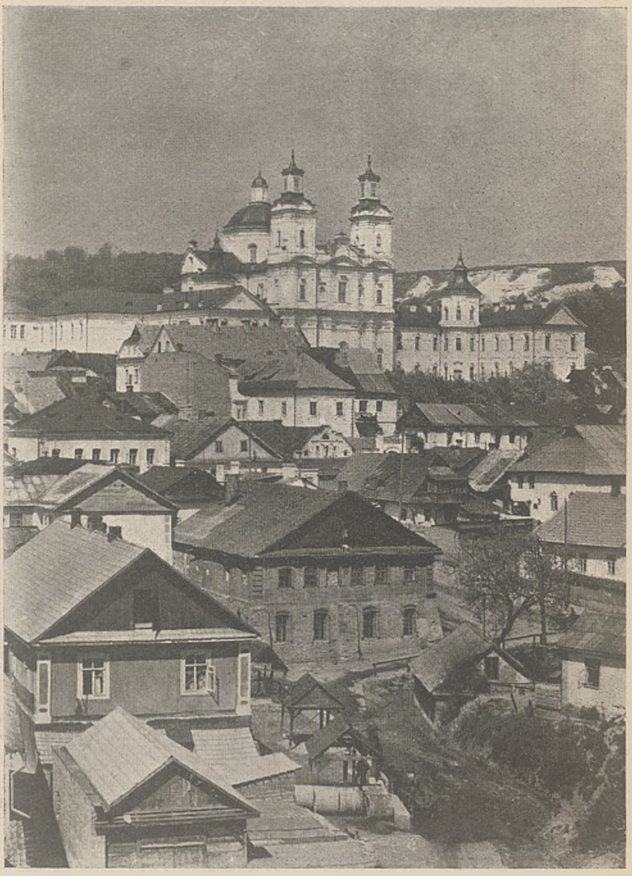
I tak powstała myśl, która w razie realizacji może mieć dobre następstwa, może przyczynić się do znacznego wzbogacenia polskiego życia artystycznego. Postanowiono mianowicie, kontakt młodszych szukających pomocy malarzy z kolegami doświadczonymi i bardziej w sztuce dojrzałymi, ująć w jakąś stałą, zorganizowaną formą. A że jednocześnie kilku wybitniejszych malarzy, zachwyconych Krzemieńcem i panującą w nim atmosferą, wyraziło ochotę dzielenia ich entuzjazmu dla walorów malarskich tego miasta z kolegami młodszymi przez systematyczną z nimi współpracę, przez udzielanie im zorganizowanej pomocy, w interpretowaniu malarskim przyrody i architektury Krzemieńca, postanowiono przystąpić do próby stworzenia w tym mieście stałej szkoły malarskiej, przeznaczonej dla osób zawodowo lub z zamiłowania oddających się malarstwu.

Już w bieżącym roku, w jesieni, zorganizowany ma być w Krzemieńcu próbny trzymiesięczny kurs plenerowy. Wyrazić należy nadzieję, że znajdzie się spora grupa kandydatów, co umożliwi już na wiosnę roku przyszłego otworzenie szkoły stałej. Taniość i łatwość życia w Krzemieńcu udostępni udział w kursie nawet mniej zamożnym. Otwarcie kursu zależne jest od ilości zgłoszonych kandydatur. Informacji dotyczących warunków przyjęcia, składu wykładających itd. udziela do końca lipca br. *Zjednoczenie Organizacji Społecznych* — Sekcja Artystyczna — *Krzemieniec*, (Dom Społeczny).

Stanisław Sheybal



Góra królowej Bony w Krzemieńcu



Liceum w Krzemieńcu

WŁADYSŁAW LAM

RYSUNKOWE OGNISKO WAKACYJNE W KRZEMIEŃCU

Przy Liceum Krzemienickim czynne jest od 11 lat Muzyczne Ognisko Wakacyjne, które spełnia zadanie podnoszenia poziomu kultury muzycznej wśród naszego nauczycielstwa. Dookoła tego Ogniska wytworzyła się zupełnie wyjątkowa atmosfera pracy i entuzjazmu dla poważnej muzyki. Rozniecili go tu najwytrawniejsi nasi muzycy artyści i pedagodzy.

Przed dwoma laty powstało przy tym samym Liceum Rysunkowe Ognisko Wakacyjne, a dzięki ustalonej organizacji pracy w Ognisku Muzycznym, mogło ono od razu, odrzuciwszy dość rozpowszechniony u nas balast «rysunkowego szkolarstwa», przystąpić do realizacji celów wyłącznie artystycznych. Jakkolwiek słuchaczami są nauczyciele i to przeważnie szkół powszechnych, a więc ludzie, którzy nie będą malarzami, mówi się im o malarstwie i o sztuce, przez wielkie S, i chociaż po ukończeniu Ogniska, trwającego trzy lata, będą oni pracować nadal w zawodzie nauczycielskim, otrzymują wiadomości tak teoretyczne jak i praktyczne, wybitnie malarskie. Poznawszy tajniki pracy artystycznej, będą mogli budzić u dzieci, u tych najszczerszych artystów, ale zarazem najsubtelniejszych, najsłabszych istot, to samo umiłowanie przedmiotu, który niestety tak często bywa wypaczany w szkołach ogólno-kształcących i schodzi do roli nudnego, bezdusznego i całkowicie bezpożytecznego przedmiotu, nie mającego ze sztuką nic wspólnego. Dzięki przyjętej przez Władze Liceum Krzemienieckiego zasadzie artystycznego traktowania tej sprawy, odpadł całkowicie «przykry i mozolny trud nauczania»






Prace słuchaczy I. i II. kursu Rysunkowego Ogniska Wakacyjnego w Krzemieńcu

a całość pracy stała się radosnym zbiorowym dążeniem do odnajdywania w sobie i u innych najceniejszego pierwiastka ludzkiego, jakim jest twórczość.

W lecie zjedzie do Krzemieńca 15 wykładowców i około 200 słuchaczy Ogniska. Będą wspólnie pracować przez 5 tygodni. Przedmiotami wykładowymi są: rysunek i malarstwo, grafika, modelowanie, perspektywa, metodyka nauczania, dekoracja teatralna, estetyka praktyczna, wiadomości o sztuce i sztuka ludowa. W skwarne lato, a więc wtedy gdy inni «odpoczywają» zacznie się w Krzemieńcu wyścig pracy, który jak w roku ubiegłym niezawodnie wzruszy do głębi wielu słuchaczy i pokrzepi ich na duchu a wykładowców utwierdzi w tym, że w szarej masie nieznanych nazwisk jest wiele jednostek artystycznie uzdolnionych, a już bezsprzecznie spragnionych wiedzy o sztuce, że jest to niezwykle wdzięczny materiał, z którego po latach powstanie ogromny zastęp świadomych swoich celów pionierów kultury plastycznej w Polsce. W Wakacyjnym Ognisku Rysunkowym przy Liceum Krzemienieckim wykładali w lecie r. 1937: Jan Cybis, Adam Gerżabek, dr Irena Karpińska, Emil Krcha, Władysław Lam, Leon Ormezowski, Kazimierz Rutkowski, Czesław Rzepiński, dr Jerzy Sienkiewicz, Stanisław Sheybal, Władysław Stapiński, Stanisław Szczepański, Marian Wnuk, Jerzy Wolff.

Skład wykładających pozostaje w tym roku z małymi zmianami ten sam.

Władysław Lam

Nakład i wydawnictwo Związku Zawod. Polskich Artystów Plastyków w Krakowie — Redaktor odpowiedzialny Eug. Geppert
Klisze «Fotocynk» (wł. Fr. Florkiewicz) — Druk W. L. Anczyca i Spółki w Krakowie

ZAW. ZWIĄZEK POLSKICH ART. PLASTYKÓW W KRAKOWIE

I. SALON

ZAWODOWYCH ZWIĄZKÓW POLSKICH ART. PLASTYKÓW

GDYNIA · KRAKÓW · LWÓW · ŁÓDŹ · POZNAŃ · WARSZAWA

W DOMU PLASTYKÓW

W KRAKOWIE, ULICA ŁOBZOWSKA L. 3

5 VI — 1 VIII 1938 OD GODZINY 10—17 WSTĘP WOLNY

ORGAN ZWIĄZKÓW ZAWODOWYCH POLSKICH
ARTYSTÓW PLASTYKÓW W GDYNI, KRAKOWIE,
LWOWIE, ŁODZI, POZNANIU I WARSZAWIE

CENA 5·— ZŁ

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO
POLSKICH ART. PLASTYKÓW W KRAKOWIE